Univ. of
Toronto
Library

BINDING LIST AUG 1 1922

SPRACHE UND DICHTUNG

FORSCHUNGEN
ZUR
LINGUISTIK UND LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN
VON

Dr. HARRY MAYNC
ORD. PROFESSOR AN DER
UNIVERSITÄT BERN

UND

Dr. S. SINGER
ORD. PROFESSOR AN DER
UNIVERSITÄT BERN

Heft 15

DIE BALLADENDICHTUNG THEODOR FONTANES

VON

Dr. HANS RHYN

BERN VERLAG VON A. FRANCKE 1914

Verlag von A. FRANCKE, Bern.

Sprache und Dichtung.

Forschungen zur Linguistik und Literaturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. **Harry Maync** und Dr. **S. Singer**
ord. Prof. an der Universität Bern. ord. Prof. an der Universität Bern.

Heft 12: **Die Landschaft in Theodor Storms Novellen.** Von Dr. *Walter Reitz.* 8°. 82 S. 1913. Fr. 3.75; M. 3.—.

Heft 13: **Priester Arnolds Gedicht von der Siebenzahl.** (Ausgabe. Schreibung. Reime.) Von Dr. *Herman Polzer-van Kol.* 8°. XVI. 113 S. 1913. Fr. 5.65; M. 4.50.

Heft 14: **Gottfried Keller und Jean Paul.** Von Dr. *Frieda Jæggi.* 8°. VIII. 57 S. 1913. Fr. 3.—; M. 2.40.

Heft 15: **Die Balladendichtung Theodor Fontanes** mit besonderer Berücksichtigung seiner Bearbeitungen altenglischer und altschottischer Balladen aus den Sammlungen von Percy und Scott. Von Dr. *Hans Rhyn.* 8°. 208 S. 1914. Fr. 6.—; M. 4.80.

4131

SPRACHE UND DICHTUNG

FORSCHUNGEN

ZUR

LINGUISTIK UND LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. **HARRY MAYNC**
ORD. PROFESSOR AN DER
UNIVERSITÄT BERN

UND

Dr. **S. SINGER**
ORD. PROFESSOR AN DER
UNIVERSITÄT BERN

HEFT 15

BERN VERLAG VON A. FRANCKE 1914

LG
F679
Yr

Die Balladendichtung Theodor Fontanes

mit besonderer Berücksichtigung seiner

Bearbeitungen altenglischer und altschottischer Balladen

aus den Sammlungen von Percy und Scott

Von

Dr. Hans Rhyn

167077
11/11/21

BERN. VERLAG VON A. FRANCKE. 1914

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Büchler & Co. in Bern

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 7

I. Abschnitt. Die Balladen im engern Sinn 11

Balladen der 1. Periode 11

Der Tower-Brand 11

Der Wenersee 12

Der sterbende Douglas 14

David Rizzio 15

Silvesternacht 17

Treu-Lischen 19

Bearbeitungen altenglischer u. altschottischer Balladen 21

Chevy-Chase 23

Der Aufstand in Northumberland 34

Sir Patrick Spens 61

Edward 66

Die Jüdin 69

Schön-Margret und Lord William 73

Jung-Musgrave und Lady Barnard 79

Lord Murray 90

Marie Duchatel 92

Bertrams Totengesang 100

Barbara Allen 103

Übersetzungen 109

Zusammenfassung 112

Balladen der 2. Periode 115

Schloss Eger 115

Maria und Bothwell 118

Johanna Gray 120

Wangeline von Burgsdorf 126

Der letzte York 127

Harald Harfager 130

Archibald Douglas 132

Lord Athol 146

Das Trauerspiel von Afghanistan 155

Der 6. November 1632 157

Gorm Grymme 159

Seite

Balladen der 3. Periode 166
Die Brück' am Tay 166
John Maynard 169
Die grosse Karthause vor Papst Paul 170
Letzte Begegnung 171
Olaf Kragebeen 173
Swend Gabelbart 176
Herr von Ribbeck 177

Ergebnisse d. Untersuchung der Balladen im engern Sinn 180

II. Abschnitt. Der Lyrik näher liegende Arten der Ballade 187

Das historische Stimmungsbild 187
Das historische lyrische Porträt 191
Das mythologische Stimmungsbild 202
Das geographische Stimmungsbild 202
Das moderne Stimmungsbild 203

III. Abschnitt. Der Epik näher liegende Arten der Ballade 204

Die Chronikballade 204
Die Anekdotenballade 206

Die Bedeutung Fontanes als Balladendichter 207

Einleitung

Wer sich heute mit der Ballade im allgemeinen oder auch nur mit der deutschen Ballade befassen will, der hat es nicht leicht. Noch fehlt uns eine Geschichte der deutschen Ballade, und ob sie in absehbarer Zeit erscheinen wird, ist fraglich.

Es ist schwer, aus dem Wirrwar der Ansichten über das Wesen der Ballade ein festes Bild herauszulösen, sind doch noch heute die Gelehrten und Schulmänner nicht einmal über die Bezeichnung der Gedichtart durchaus einig. Im allgemeinen gebraucht man jetzt die Namen Ballade und Romanze gleichbedeutend. Schlimmer als mit der Benennung steht es mit der Begriffsbestimmung der Ballade. Es gibt keine allgemein anerkannte Definition. Vielfach wird dem vorhandenen Material zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Man geht zu abstrakt oder zu einseitig vor. Eine Begriffsbestimmung an der Hand der Balladen der Klassiker wäre viel zu eng gefasst. Die ganze reiche Entwicklung der Balladenliteratur muss in den Kreis der Betrachtung gezogen werden, von Bürger, Goethe und Schiller bis zu den Jüngsten: Börries von Münchhausen, Lulu von Strauss und Torney und Agnes Miegel. Erst wenn die einzelnen Dichterpersönlichkeiten auf diesem langen Wege gewogen und eingereiht worden sind, wird es möglich sein, die Bausteine zusammenzutragen zu einer Geschichte der deutschen Ballade.

Meine Aufgabe ist es, die Balladen Theodor Fontanes zu untersuchen und des Dichters Stellung in der Entwicklungsreihe zu umgrenzen.

Ich halte es für unmöglich, dass man Fontane gerecht werden könnte, ohne seine Entwicklung genau zu verfolgen. Er trat nicht als ein Fertiger auf. Eine grosse Zahl von Gedichten, besonders

seiner früheren Zeit, ragt nicht über gutes Mittelmass hinaus, was sicher viel dazu beiträgt, dass seine Bedeutung als Balladendichter so oft unterschätzt wird. Zu viel Spreu liegt um die Körner edelsten Goldes herum. Hier gilt es zu sondern.

An Fontanes Bearbeitungen englischer und schottischer Volksballaden vorüberzugehen, ist für den, der des Dichters eigene Schöpfungen untersuchen will, ein Ding der Unmöglichkeit. Der hohe poetische Wert dieser Bearbeitungen allein rechtfertigte schon ein tieferes Eindringen. Aber noch wichtiger ist der Einfluss, den die Sammlungen von Percy und Scott auf Fontanes eigene Balladendichtung ausgeübt haben. Carl Wegmann hat in seiner Dissertation „Theodor Fontane als Übersetzer englischer und schottischer Balladen“ (Münster 1910) des Dichters Bearbeitungen bereits untersucht. Doch geht er nicht auf den poetischen Stil ein, zieht durchaus keine Schlüsse, stellt die Ergebnisse nicht zusammen, und, was vor allem ausschlaggebend ist, er berührt den Zusammenhang der Bearbeitungen mit Fontanes eigenen Schöpfungen gar nicht, unterlässt also alles das, was für meine Zwecke das Wichtigste ist. Es sei noch bemerkt, dass ich den den Bearbeitungen gewidmeten Teil meiner Arbeit schon beinahe abgeschlossen hatte, als mir Wegmanns Dissertation in die Hände kam. Seine verdienstvollen Auszüge aus den Tunnelprotokollen habe ich nachträglich dankbar benutzt.

Fontane hat seine Originalgedichte, die für mich in Betracht fallen, zusammengestellt in ein grosses Kapitel, das die Überschrift trägt: Bilder und Balladen. Ich habe sie ihrer Art nach einzuteilen und zu gruppieren. Solche Einteilungen sind unerlässlich, sonst kommt man in der Fülle der Formen und Stoffe nicht zurecht. Sie sind auch schon häufig unternommen worden. Ich gehe hier jedoch meine eigenen Wege, da mich keine der mir bekannten Gruppierungen befriedigt.

Eine beschränkte Zahl von Gedichten fasse ich als eigentliche Balladen oder Balladen im engern Sinn zusammen. Der

reinen Lyrik näher steht das Stimmungsbild, und den Übergang zur Epik bilden Chronikballade und Anekdotenballade. Ob meine Einteilung gerechtfertigt ist, wird sich erst am Schlusse meiner Arbeit zeigen, da ich induktiv vorgehe.

Die Balladen im engern Sinn behandle ich Stück um Stück soviel wie möglich chronologisch. Die Analyse der einzelnen Gedichte bildet den Hauptteil meiner Arbeit. Zu dieser Anlage bin ich zum Teil geführt worden durch Minors Besprechung von Tielos Strachwitz-Buch (A. K. T. Tielo, Die Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte hg. von Franz Muncker XX] 1902. Rez. Minor, Deutsche Literatur-Zeitung 1903, Sp. 346 ff). Minor tadelt die Ausscheidung der Analysen aus dem Buche und die gewaltsame Einteilung des Stoffes.

Bei der Behandlung der einzelnen Balladen gehe ich hauptsächlich vom ästhetischen Standpunkt aus vor. Eine kurze Skizzierung des Inhalts ist dabei meist notwendig, doch ist sie nie Selbstzweck.

Nach der genauen Analyse der eigentlichen Balladen ist es nicht mehr nötig, eingehend die einzelnen Gedichte der andern Abteilungen zu behandeln, da das meiste schon gesagt worden ist. Ich habe das Hauptgewicht nur noch auf die Unterschiede zu legen.

* * *

Mein verehrter Lehrer Herr Prof. Dr. Harry Mayne ist mir bei der Abfassung dieser Arbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Ich danke ihm dafür aufs wärmste, ebenso den Herren Prof. Dr. S. Singer und Prof. Dr. E. Müller-Hess.

Wichtige Schriften, die zum Teil im Text nur unvollständig zitiert sind.

Gedichte von Theodor Fontane. 16. Auflage (Stuttgart und Berlin 1911).

Theodor Fontanes gesammelte Romane und Novellen. 2. Auflage (Berlin o. J.).

Theodor Fontanes Briefe. Erste Sammlung (Berlin o. J.). 2 Bde.

Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung. Herausgeber: Otto Pniower und Paul Schlenther (Berlin 1910). 2 Bde.

Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn. Herausgegeben von Wilhelm Wolters (Berlin 1910).

Vierzig Jahre. Bernhard v. Lepel an Theodor Fontane. Briefe von 1843—1883. Herausgegeben von Eva A. v. Arnim (Berlin 1910). Abgek.: Lepel.

Richard M. Meyer, Fontanes Balladen. Velhagen & Klassings Monatshefte 1910, S. 65—72.

Carl Wegmann, Theodor Fontane als Übersetzer englischer und schottischer Balladen (Münster 1910) [Diss.].

Harry Maync, Theodor Fontane als Lyriker. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, Oktober 1900, S. 126 ff.

Theodor Storm, Theodor Fontane. Theodor Storms sämtliche Werke (Braunschweig und Berlin 1913) Bd. 9, S. 61 ff.

Walter Scott, Minstrelsy of the Scottish Border (Paris 1839).

Percy's Reliques of ancient English Poetry. Herausgegeben von M. M. Arnold Schröer (Berlin 1889—93).

I. Abschnitt

Die Balladen im engern Sinn

Balladen der 1. Periode[1]

Der Tower-Brand

(S. 186)

ist die älteste der für mich in Betracht fallenden Balladen.

„Das Gedicht «Towerbrand» machte eine Art Sensation (ich schrieb es nach meiner *ersten* englischen Reise, noch voll von Londoner Eindrücken) und entschied gewissermassen über meine Richtung,"

schrieb Fontane an Storm im Jahre 1854 (Briefe, II. Sammlung, Bd. 1, S. 107) über den Erfolg des Gedichtes beim Vortrag im Berliner Dichterverein Der Tunnel über der Spree[2] am 15. Dezember 1844.

Die drei ersten Strophen geben die Exposition. Sie sind von starkem Stimmungsgehalt. Erst die folgenden vier enthalten die eigentliche Handlung. Die Schlußstrophe entspricht der Anfangsstrophe. Beide schliessen sich ringförmig um den Hauptteil. Die Handlung der Ballade ist gering: Die Geister der Erschlagenen setzen den Tower in Brand. Das Schwergewicht des Gedichtes liegt aber nicht hier, sondern in der Stimmung, die dem Ganzen entströmt. Von der ersten Zeile an werden wir in den Bann des gespenstischen Treibens gezogen, und immer tiefer versinken wir

[1] Den Aufsatz von A. K. T. Tielo: „Theodor Fontanes erste Balladen" („Stimmen der Gegenwart", Eberswalde 1900/01, Nr. 7—9) habe ich trotz der grössten Mühe nicht erhalten können.

[2] Vergl. „Von Zwanzig bis Dreissig", Ges. Werke, II. Serie, Bd. 3, S. 5 ff.

darin. Mit Schaudern sehen wir die Schatten der ermordeten hohen Persönlichkeiten stumm an uns vorüberziehen. In den Lüften bebt klagendes Geflüster und

Leise rauscht der Anna Bulen langes seidenes Gewand.

Und wie sie hinauf und hinunterschweben, sprechen sie ihren Fluch aus über das alte Gemäuer. Geschäftig streuen sie des Nachts ihre Funkensaat in die Zimmer, um die Mauern zu sprengen. Es gelingt ihnen nicht. Nur das Innere der Festung brennt aus, und wieder müssen sie, wenn es Nacht wird, ihren Geisterzug durch die Gänge antreten, nach altem Volksglauben die Stätte heimsuchend, wo sie ihren Tod gefunden haben, oder wo der ermordete Körper liegt (vergl. Scott, „Minstrelsy", S. 30). So kehrt der Schluss formell und gedanklich harmonisch zum Anfang zurück. Die Stimmung ist durch das ganze Gedicht meisterhaft festgehalten. Wir begreifen den Beifall des Tunnels beim ersten Vorlesen. Man merkt dem Ganzen an, dass der Dichter noch erfüllt war von den in London empfangenen Eindrücken, als er diese Verse schrieb.

Bereits in diesem Gedicht zeigt sich Fontanes Vorliebe für Farbenkontraste.

Vor dem Zug, im Purpurmantel, silberweiss von Bart umwallt,
Schwebt des sechsten Heinrichs greise, gramverwitterte Gestalt.

Der regelmässige trochäische Versbau passt trefflich zum Inhalt des Gedichtes.

Der Wenersee

(S. 106).

Im Brief an Witte vom 3. Februar 1851 schreibt Fontane:

„Der «Wenersee» ist ganz *mein* und gehört zu den wenigen Sachen, die keiner Anregung durch ein anderes Kunstwerk, keinem Vorbild, keiner Erzählung ihre Entstehung verdanken. Ein Blick auf die Karte erzeugte au moment das ganze Gedicht."

Es wurde am 16. Februar 1845 im Tunnel vorgetragen.

Wie im „Tower-Brand" steht die Exposition zu Anfang des Gedichtes. Die eigentliche Handlung beginnt mit Strophe 3. Ein-

fach und klar übersehbar entwickelt sie sich. Die Schilderung in der 2. Strophe ist ausgezeichnet, und auch das Bild in Strophe 5,

> Und der dreissig Ströme jeden schleudert er als Wurfgeschoss
> Auf den Wächter und zertrümmert Haupt und Glieder dem Koloss,

verrät dichterische Anschauungsgabe. Das Ganze zeigt eine grosse Kraft der Sprache.

Das Schlussbild des Gedichtes scheint mir von Lenaus „Sturmesmythe“ beeinflusst zu sein. Wir wissen, dass Fontane eine Periode der Lenauschwärmerei durchmachte, und dass er einige Zeit einem Lenauklub angehörte; hat er uns das doch selbst erzählt in dem Buche „Von Zwanzig bis Dreissig“. Eine Beeinflussung war also leicht möglich. Die „Sturmesmythe“ schildert das regungslos dahingegossene Meer. Dunkle Wolken kommen heraufgefahren, zu schauen,

> Ob die alte Mutter tot, die See.
> Nein, sie lebt! sie lebt! der Töchter Kummer
> Hat sie aufgestört aus ihrem Schlummer,
> Und sie springt vom Lager hoch empor:
> Mutter — Kinder — brausend sich umschlingen
> Und sie tanzen freudenwild und singen
> Ihrer Lieb ein Lied im Sturmeschor.

Fontane:

> In dem Riesendamme wühlt er sich mit leichter Müh ein Bett,
> Und das Meer kommt ihm entgegen, und sie graben um die Wett'.
> Jauchzend reichen Sohn und Vater zum Willkommen sich die Hand,
> Felsenglieder, wie Trophäen, decken rings umher das Land.

In beiden Gedichten findet sich die Personifikation, hier von Meer und See zu Vater und Sohn, dort von Meer und Wolken zu Mutter und Tochter. Das jauchzende Wiedersehen bildet hier wie dort den Höhepunkt und Schluss des Gedichtes.

Dem „Wenersee“ in der Form gleich und ähnlich im Inhalt ist „Die Strandbuche“ (S. 96 der Ausgabe von 1851). Fontane hat das Gedicht in den späteren Ausgaben weggelassen. Da es nichts Neues zeigt, übergehe ich es hier.

Maria Stuart-Balladen.

Unter dem Titel *Maria Stuart* hat Fontane vier Balladen vereinigt. Des Dichters Schwärmerei für die viel geliebte und viel gehasste schottische Maria empfing mächtige Anregung im Jahre 1844, als er zum erstenmal für kurze Zeit in England weilte. Auf einem Nachmittagsausflug besuchte er von London aus den alten Lieblingsaufenthalt Heinrichs VIII., Hampton-Court. Unter vielen Gemälden erblickte er auch ein kleines Bildnis der Maria Stuart. Es war („Von Zwanzig bis Dreissig", Ges. Werke, II. Serie, Bd. 2, S. 392) „ein eigentümlich schwermütiger und ohne schön zu sein ungemein anziehender Nonnenkopf". Fontane „war ganz wie benommen davon, diese «Holdselige» wenigstens im Bilde gesehen zu haben." In seinen Gedichten finden wir sie erst zwei Jahre später und zwar zuerst in der Ballade „Der sterbende Douglas."

Der sterbende Douglas
(S. 156)

kam zuerst am 10. Mai 1846 im Tunnel zum Vortrag. Im Tunnelprotokoll finden wir die Aufzeichnung (Wegmann, S. 105): „Fontane liess hierauf den jungen Douglas originaliter nach einem Kupferstich sterben." Der Dichter wird sich nach seinem ersten Aufenthalt in England wohl eingehend mit der Geschichte Maria Stuarts beschäftigt haben, wenn er es nicht schon vorher getan hat. Ein Kupferstich mag dann den unmittelbaren Anstoss zur Ballade gegeben haben.

Die historischen Ereignisse, die den im Gedicht behandelten vorausgingen, erzählt uns Fontane in dem Buche „Aus England und Schottland", Ges. Werke, II. Serie, Bd. 4, S. 497 f. Der Anfang des Gedichtes führt uns sogleich mitten in die Handlung. Wir befinden uns auf dem Schlachtfeld von Langside. Maria schaut dem Kampf vom Schloss aus zu. Ihr Auge bleibt auf einer

Rüstung haften, der Rüstung des jungen Douglas. Erst die 2. Strophe gibt uns die Exposition. Douglas hat die Königin aus dem Kerker befreit und ein Heer für sie geworben. Er ist ihr in heisser Liebe zugetan, ohne es ihr gestehen zu dürfen. Der eigentliche Kampf und der Fall des jugendlichen Streiters werden vom Dichter in balladenhafter Weise übersprungen. Wir vernehmen nur, wie der Verwundete vom Schlachtfeld getragen wird, und wie er sterbend die Gunst seiner Herrin erfährt.

Die Handlung ist ziemlich dürftig und weist nichts Aussergewöhnliches auf. Der junge Douglas vollbringt keine ungewöhnliche Tat. Er ist wie mancher andre in heisser Liebe zu Maria Stuart entbrannt. Nun kämpft er für sie und hofft, durch den Tod von seinen Leiden erlöst zu werden. Dies ist weder ungewöhnlich, noch besonders ruhmreich. Wenn uns das Gedicht gleichwohl nicht kalt lässt, so ist das dem Umstand zuzuschreiben, dass uns alles unverschuldete Unglück rührt. Das tragisch oder auch nur menschlich Grosse fehlt dem Gedicht oder ist wenigstens nicht genügend herausgearbeitet worden. — Volkstümliche Farbenkontraste zeigen die Verse:

Rot tropft der Tau vom schwarzen Ginster.
Das Antlitz weiss, und schwarz die Rüstung, und rot von Blut die blonden Haare.

David Rizzio
(S. 151).

Der erste Teil des Gedichts wurde am 24. Mai 1846 im Tunnel vorgelesen, scheint also kurz nach dem „Sterbenden Douglas“ entstanden zu sein.

„David Rizzio“ gliedert sich in zwei Szenen. Die erste zeigt uns Darnley auf einem Ritt in den Wald. Lord Ruthven, der die Königin hasst, seit er von ihr abgewiesen worden ist, berichtet seinem Herrn von ihrer Untreue und reizt ihn gegen sie auf, bis in Darnley der Entschluss feststeht, den Liebling Marias in der

nächsten Nacht zu überfallen. Was in dieser Szene steht, und vor allem was *nicht* darin steht, deutet schon auf den künftigen grossen Meister der Ballade. Aus der Rede Darnleys in der 1. Strophe erfahren wir, dass Lord Ruthven seinen hohen Begleiter bereits vorher aufgereizt hat. Dass uns das nicht in epischer, sondern in dramatischer Form mitgeteilt wird, entspricht ganz dem Wesen der Ballade. Ebenso wird das Verhalten Darnleys nach den niederschmetternden Worten Ruthvens, der Vorgang im Innern Darnleys, das Reifen des bestimmten Entschlusses zur Rache, übergangen. Dies fällt zeitlich zwischen Strophe 4 und 5. Nur das Ergebnis erfahren wir aus der Rede Darnleys in der 5. Strophe.

Trefflich ist Ruthven gezeichnet.

Lord Ruthven streicht den roten Bart, als sei er des zufrieden,
Er schweigt und denkt nur: „Wenn es heiss, soll man das Eisen schmieden.“ —
Er spricht kein Wort, beredter spricht sein Lächeln jetzt und Schweigen.

Und nochmals:

Lord Ruthven streicht den roten Bart.

Die zweite Szene führt uns in den festlich geschmückten Saal im königlichen Schlosse. Die Becher schäumen, und die Wangen glühen vor Lust. Man bringt Rizzio ein Saitenspiel, und er hebt an zu singen. Mitten im Gesang trifft ihn das Schwert des Königs. Rache erfüllt das Herz der Königin. Epigrammatisch kurz, aber schlagend berichtet der Schlussvers:

Herr Darnley hat des Sängers Tod bezahlt mit seinem Leben.

Es schadet der Ballade nichts, dass sie den Schauplatz ändert. Aber durch das eingelegte Lied wird die Einheit der Handlung gestört. Es ist weniger die Änderung des Versmasses als die Einfügung einer neuen Begebenheit, was unangenehm wirkt. Allerdings ist die Handlung des eingelegten Liedes der der Ballade nah verwandt. Aber wir werden doch in neue Verhältnisse hineingerissen, und kaum haben wir uns hineingefunden, wieder hinausgeschleudert. Das Nebeneinander zweier ähnlicher Handlungen

lässt uns nicht zur vollen Hingabe an eine einzige Begebenheit gelangen.

Auf seiner Reise durch Schottland besuchte Fontane auch das Schloss Holyrood und darin das Zimmer, in dem Rizzio die ersten Dolchstösse empfing. Er erzählt uns in den Reiseerinnerungen „Aus England und Schottland“ (S. 251 ff) den ganzen Vorgang jenes denkwürdigen Abends, wonach nicht Darnley der Mörder war und die ganze Begebenheit sich nicht in einem festlichen Saal, sondern in einem äusserst kleinen Zimmer abspielte. Die Wirkung der Ballade wird durch die Änderung des Dichters erhöht.

Silvesternacht
(S. 202).

Man vergegenwärtige sich bei der Betrachtung dieses Gedichtes, dass es bereits am 24. Januar 1847 im Tunnel vorgetragen wurde, also zu einer Zeit entstand, da Fontane die Sammlungen altenglischer und altschottischer Balladen noch nicht kannte. Und man vergegenwärtige sich die übrigen Gedichte der Sammlung von 1851. Da wird man denn inne, dass die „Silvesternacht“ eine Ausnahmestellung einnimmt und ein Rätsel aufgibt, dessen Lösung nicht allzu leicht sein dürfte. Die Sonderstellung ist vor allem bedingt durch den poetischen Stil. Die 1. Strophe ist ein Musterbeispiel dafür.

Das Dorf ist still, still ist die Nacht,
Die Mutter schläft, die Tochter wacht,
Sie deckt den Tisch, sie deckt für zwei,
Und sehnt die Mitternacht herbei.

Vers 1 zeigt Parallelismus verbunden mit grammatischer Kreuzstellung, Vers 2 grammatischen Parallelismus. Die drei ersten Verse weisen Zweiteiligkeit auf. Als wohltuende Lösung folgt der 4. ungeteilte Vers. Die übrigen Strophen sind weniger auffällig. Doch ist der poetische Stil des Ganzen bestimmt gefärbt durch

die Einfachheit des Satzbaues. Die meisten Sätze besitzen nur halbe oder ganze Verslänge. In der Ausgabe von 1851 finden wir das sonst nur noch in „Maria Stuarts Weihe", entstanden etwa ein halbes Jahr nach der „Silvesternacht", in der zweitletzten Strophe von „Treu-Lischen" und in Strophe 1 des Gedichtes „Ein Jäger". Doch alles nur vereinzelt. In „Silvesternacht" aber ist diese Stilart ganz durchgeführt. Eben deshalb ist das Gedicht so auffällig. Ob die erste Fassung schon gleich lautete, lässt sich wohl kaum feststellen. Eine nachträgliche Änderung ist möglich, jedoch weniger glaubhaft als bei den drei andern erwähnten Gedichten, weil in der „Silvesternacht" der poetische Stil dem Ganzen und nicht nur einzelnen Teilen seine Eigenart verleiht.

Neben dem Stil ist es der Stoff, der das Gedicht auffällig macht. Er ist dem Volksglauben entnommen. Das Milieu ist das Milieu des Volksliedes, das Fontane nur noch in einem Originalgedicht, „Treu-Lischen", gezeichnet hat.

Dies alles lässt sich feststellen. Woher Fontane den Anstoss zur Behandlung dieses Stoffes erhalten hat, welche Vorbilder ihm gedient haben, wird wohl schwerer bestimmt festzustellen sein, da er im grossen und ganzen dem deutschen Volkslied fern steht. Einige Ähnlichkeit weist „Silvesternacht" mit Geibels Gedicht „Des Woiewoden Tochter" auf, besonders im Stil. Auch formelle Anklänge an Eichendorffs „Waldgespräch" sind zu finden. Eine Beeinflussung von diesen Seiten ist nicht ausgeschlossen, jedoch schwer zu beweisen.

Der Aufbau der „Silvesternacht" ist klar. Sie setzt episch ein, holt die Exposition nach und fährt mit der Haupthandlung weiter. Der Stil dieses Teiles ist lebhaft und anschaulich. Das Gedicht macht durch seine Geschlossenheit und seinen balladenhaften Stil einen Eindruck wie nur wenige Gedichte der Ausgabe von 1851.

Treu-Lischen
(S. 201)

steht hinter „Silvesternacht“ zurück. Der Stoff ist ganz unbedeutend. Von einer eigentlichen Handlung kann man nicht sprechen. Ein Bursche verlässt sein Mädchen. Sie hofft von Jahr zu Jahr, aber umsonst. Endlich erscheint ihr der Tod in der Gestalt des Geliebten und entführt sie.

Dies erinnert uns an *Bürgers* „Lenore“. Wilhelm verlässt Lenore, um in den Krieg zu ziehen, aus dem er nicht mehr zurückkehrt, ob aus Untreue oder nicht, wissen wir nicht. Lenore wartet vergeblich auf ihn. Endlich holt er sie ab; aber es ist der Tod, der die Gestalt des Geliebten angenommen hat. Die Gründe zum Eingreifen des Todes sind in beiden Gedichten verschieden. Bei Fontane kommt er als Erlöser, bei Bürger als Strafender. Auch sonst ist der Unterschied sehr gross.

Auffälliger ist die Übereinstimmung in der Strophenform.[1] Fontanes Strophe ist genau die zweite Hälfte der Lenorenstrophe, eine Form, die für den beschaulichen Inhalt des Fontaneschen Gedichtes wenig passt. Die beiden dreihebigen Schlussverse mit klingendem Reim stehen der wilden Hast der Ballade Bürgers ungemein gut an. Für „Treu-Lischen“ bedeutet ihre Verwendung einen Fehlgriff. Aber eben dieser Fehlgriff bestärkt mich in der Ansicht, dass Fontane beeinflusst worden sei. Ich glaube nicht, dass er von sich aus zu dieser Form gegriffen hätte. Der grosse Eindruck, den die „Lenore“ auf ihn machen musste, erklärt den Fehler gut.

„Treu-Lischen“ ist für die Entwicklung von Fontanes Balladenkunst nicht von Wichtigkeit. Das Gedicht erregt unser Interesse nur dadurch, dass es neben „Silvesternacht“ die einzige volksliedartige Ballade Fontanes ist; denn „Der Tod des letzten Grafen von Ruppin“ ist eine Übersetzung aus dem Niederdeutschen.

[1] Mayne weist darauf hin in seinem Aufsatze „Theodor Fontane als Lyriker“, S. 131.

Wohl alle diese Balladen sind vor dem Jahre 1848 entstanden. Mit Ausnahme der „Silvesternacht“ weisen sie keinen auffälligen poetischen Stil auf. Der Rhythmus ist durchaus schematisch behandelt. Die Senkungen sind nur einsilbig. Aber schon offenbart sich Fontanes Balladenkunst verheissungsvoll in zwei Gedichten, im „Tower-Brand“ und in der „Silvesternacht“.

Bearbeitungen altenglischer und altschottischer Balladen.

Einleitung

In Fontanes autobiographischem Werk „Von Zwanzig bis Dreissig" (Ges. Werke, II. Serie, Bd. 3, S. 22 f) lesen wir:

„In demselben Jahre noch [1848], ich weiss nicht mehr in welcher Veranlassung, kamen mir Bischof Percys „Reliques of ancient English poetry" und bald danach auch Walter Scotts „Minstrelsy of the Scottish border" in die Hände, zwei Bücher, die auf Jahre hin meine Richtung und meinen Geschmack bestimmten. Aber mehr als der mir aus ihnen gewordene literarische und fast möchte ich sagen Lebensgewinn gilt mir der unmittelbare *Genuss*, den ich von ihnen gehabt habe. Sachen sind darunter, wie zum Beispiel „Der Aufstand in Northumberland" — zwei längere Balladen aus der Zeit der Königin Elisabeth —, die mich noch heute mit Entzücken erfüllen, worin sich freilich immer eine leise Mißstimmung darüber mischt, dass ich über diese, meiner Gedichtsammlung angefügten herrlichen Sachen niemals auch nur ein sie bloss kurz erwähnendes Wort gehört habe, was sie doch am Ende verdienen. Über das, was man bloss übersetzt hat, kann man allenfalls so sprechen".

Am 4. Dezember 1852 schrieb Fontane an Friedrich Witte:

„Ich übersetze jetzt sehr fleissig aus dem Percy und W. Scotts „Minstrelsy of the Scottish border", woraus wenigstens Bruchstücke zu Gebote stehen. Wenn ich diese Übersetzungen sehr gut bezahlt bekomme, aber auch nur dann, gedenke ich sie Ende nächsten Jahres zu edieren. Findet sich kein Buchhändler (mehre haben mich schon drum angekriegt, aber „Ruppsäcke", die wahrscheinlich nicht zahlen werden, was ich fordere), so lass ich die Sache ruhig liegen. Es *muss* mal die Zeit kommen, wo man die Zeit und den Fleiss (von Geschick zu schweigen) würdigt, die ich an diese Arbeit gesetzt habe."

Diese zwei Stellen bedürfen keiner Erklärung. Sie allein schon rechtfertigten eine Untersuchung von Fontanes Verhältnis

zu Percy und Scott, auch dann, wenn eine solche Untersuchung für des Dichters gesamte Balladendichtung nicht von so ausserordentlicher Bedeutung wäre, wie sie es tatsächlich ist.

Ich vergleiche in meiner Arbeit die Gedichte Fontanes genau mit ihren Vorlagen. Ich behandle meistens zuerst den Aufbau der Balladen, wenn Vorlage und Bearbeitung darin erheblich voneinander abweichen, gehe dann zu den Einzelheiten über, berühre die wichtigsten poetischen Stilmittel und fasse in einem letzten Abschnitt die Hauptpunkte zusammen.

Fontane hat die Bearbeitungen von Gedichten aus den Sammlungen von Percy und Scott eingereiht in das Kapitel seiner Gedichtsammlung, das überschrieben ist: „Lieder und Balladen frei nach dem Englischen". Eine Ausnahme macht „Marie Duchatel". Sie steht neben eigenen Schöpfungen Fontanes.

Von diesen Bearbeitungen finden wir in der ersten Ausgabe der Gedichte aus dem Jahre 1851 nur „Chevy-Chase" (S. 163). Sie ist die älteste. Bereits am 3. Dezember 1848 wurde sie im Tunnel über der Spree vorgetragen.

Chevy-Chase oder Die Jagd im Chevy-Forst.

Es scheint mir sehr charakteristisch für Fontane, dass er gerade dieses Gedicht zuerst vornahm. Die wilde Kraft und die urwüchsige Treuherzigkeit, die darin wie sonst nirgends zum Ausdruck kommen, zogen ihn an. Er selbst war ja damals ein Kämpfer, der mit dem Leben schwer zu ringen hatte. Auch er verschmähte wie die altenglischen Helden jedes unehrliche Kampfmittel. Dazu kommt: Noch hatte wohl in ihm das Interesse für das allgemein Menschliche nicht sichtbare Gestalt gewonnen. Noch verging eine lange Spanne Zeit, ehe seine ersten Romane erschienen. Aber der Weg führte über die altenglischen Balladen, und in den nächsen Jahren zeigte es sich, dass er Stoffe wie „Jung-Musgrave und Lady Barnard", „Schön-Margret und Lord William", „Barbara Allen" usw. wohl zu würdigen und zu gestalten wusste.

Wie sehr Fontane die „Chevy-Chase" schätzte, zeigt eine Stelle in „Jenseit des Tweed", 1860 (jetzt: „Aus England und Schottland", Ges. Werke, II. Serie, Bd. 4, S. 503).

Die „Chevy-Chase" steht in Percys „Reliques of ancient English poetry" in zwei Fassungen. Fontane hat nur die jüngere Form benutzt (Bd. I, S. 178 ff). Ich vergleiche das englische Gedicht mit der Bearbeitung (S. 359).

Die Verse 33—36 lässt Fontane weg. Sie sind nicht nötig zum Aufbau des Ganzen und schwächen überdies unsere Vorstellung von der Tapferkeit der Mannen Percys.

Vers 57—64 zieht er in e i n e Strophe zusammen, weil sie wenig sagen, fügt dann aber eine neue Strophe hinzu, die dem Gefühl Percys lebhaften Ausdruck gibt.

Die Strophe

V. 65 ff: Earle Douglas on a milke-white steede,
Most like a baron bold,
Rode formost of his company,
Whose armour shone like gold,

übergeht Fontane, wohl weil er den Inhalt schon teilweise vorweggenommen hat mit den Versen:

Und der vorauf ist Douglas selbst,
An Ross und Helm zu kennen.

Indem er die Verse 69—84 durch eine einzige Strophe ersetzt, wird die Wirkung des Wortkampfes erhöht, der Ermüdung des Lesers vorgebeugt. Die erste Auflage von 1851 hat hier zwei Strophen beibehalten, von denen die erste Vers 69—72, die andere Vers 73—78 bei Percy entspricht. Sie sind sehr frei behandelt; ihre Weglassung kommt dem Gedicht zu gute.

Die beiden folgenden Strophen (V. 121—128) werden gestrichen. In der ersten Ausgabe steht eine Strophe, die der ersten dieser beiden entspricht. Fontane eilt dem Höhepunkt des Gedichtes, dem Kampf zwischen den beiden Anführern, ungeduldig entgegen. Durch die Auslassung der beiden Strophen, von denen besonders die zweite so allgemein gehalten ist, dass sie wohl weggelassen werden konnte, wird die Gefahr der Zersplitterung unseres Interesses vermindert.

Die Strophe

V. 133 ff: Thy ransome I will freely give,
And thus report of thee,
Thou art the most couragious knight,
That ever I did see

übernimmt der Bearbeiter nicht, was vielleicht schade ist; denn die gegenseitige Wertschätzung der rauhen Krieger ist sehr bezeichnend. Dagegen ist die Weglassung der Verse

153 ff: O Christ! my very heart doth bleed,
With sorrow for thy sake;
For sure, a more renowned knight
Mischance did never take

zu begreifen.

Zusammengezogen in zwei gut gelungene Strophen werden auch die Verse 157—168.

Die Verse 185—210 übergeht Fontane, da sie im wesentlichen eine blosse Namenaufzählung darstellen. Die tapfern Edlen werden erwähnt, die mit den beiden Führern fallen, was nur von lokalem Interesse sein kann und zudem der Konzentration der Handlung nicht zu gute kommt. Als Übergangsstrophe fügt er dann die Verse hinzu:

S. 364. So fiel Sir Ralph Montgomery,
Und mit ihm sind gefallen
Auf beiden Seiten männiglich
Die Ritter und Vasallen.

Fontane ist es nur um die eigentliche Jagd- und Kampfschilderung zu tun. Deshalb lässt er die 9 Strophen fallen (217—252), die erzählen:

1. Am nächsten Tage kamen die Witwen und beklagten ihre gefallenen Gatten.
2. Sie trugen die toten Körper fort und küssten sie tausendmal, bevor sie sie begruben.
3. Zum König in Edinburgh kam Nachricht, dass Douglas erschlagen worden sei.
4. König James sagte, er habe keinen solchen Helden mehr.
5. König Heinrich erhielt gleichfalls Nachricht, Percy lebe nicht mehr.
6. Gott sei mit ihm! sagte er. Ich habe in meinem Königreich 500, die so gut sind, wie er war.
7. Er will Percy rächen.
8. Er führte den Racheschwur später bei Humbledowne aus. In einem Tage wurden 50 Ritter und berühmte Lords erschlagen.
9. Und von den übrigen starben viele Tausende. So endigte die Jagd im Chevy-Forst.

Als Ersatz und Abschluss gibt er dafür die Strophe

Die andern schliefen fest im Wald
Nach heissem Kampfgewühle,
Und Nachtwind nur und Mondenlicht
Glitt über ihre Pfühle,

angeregt durch

V. 215. The rest were slaine in Chevy-Chase,
Under the green wood tree.

Diese Strophe, die also Eigentum des deutschen Dichters ist, bietet ein kleines Naturbild, das unter seinen Balladen beachtenswert ist.

Die letzte Strophe des ganzen Gedichtes behält Fontane in veränderter Form bei.

V. 253. God save the king, and bless this land
In plentye, joy, and peace;
And grant henceforth, that foule debate
'Twixt noblemen may cease.

S. 365. Das war die Jagd im Chevy-Forst,
Wo Herr und Hirsch gefallen.
Gott schütz' den König, unsren Herrn,
Und sei uns gnädig allen!

Auf diese Weise umschliessen Anfangs- und Schlußstrophe das Gedicht wie ein Ring. Die volkstümliche Gemütlichkeit, die trotz der Kampfszenen über das Ganze ausgegossen ist, wird dadurch erhöht. Wäre das Gedicht eine Ballade im engern Sinn und nicht eine chronikartige Kampfschilderung (wie es auch „Der Tag von Hemmingstedt" nach Paul Heyses Ausspruch ist. Vergl. Fontanes Briefe, II. Sammlung, Bd. 1, S. 29 f), so hätte Fontane die Strophe sicher weggelassen.

Vergleichen wir die Strophenzahl der Gedichte, so sehen wir:

Englische Vorlage . . . . 67 Strophen,
Fontanes Bearbeitung . . . 44 Strophen.

Einzelheiten.

Wie Fontane seine Vorlage im einzelnen behandelt, zeigen die folgenden Stellen.

Schon die zweite Strophe lautet bei ihm anders.

V. 5. To drive the deere with hound and horne,
Earl Percy took his way;
The child may rue that is unborne,
The hunting of that day.

S. 359. Graf Percy von Northumberland,
Vor Taue noch und Tage
Zog aus er heut, mit Hund und Horn,
Dass er den Hirsch erjage.

Bei Percy weiss man beim ersten Durchlesen nicht sofort, dass „Earl Percy“ in Vers 6 und „The stout Earl of Northumberland“ in Vers 9 derselbe Mann sind. Fontane beseitigt die Undeutlichkeit, indem er „Earl of Northumberland“ in die vorhergehende Strophe nimmt und einsetzt „Graf Percy von Northumberland“. Grössere Klarheit wird auch erreicht durch Hinzufügung der Zeitangabe.

S. 359. Vor Taue noch und Tage
Zog aus er heut.

gegenüber: V. 6. Earl Percy took his way.

Ferner: Er schwur es jüngst an heil'ger Stätt' . .

V. 9. The stout Earl of Northumberland
A vow to God did make.

Dadurch erst wird auf den ersten Blick verständlich, dass die 3. Strophe (V. 9 ff) rückgreifend erzählt.

V. 13. ... The cheefest harts in Chevy-Chace,
To kill and beare away.
These tydings to Earl Douglas came,

V. 16. In Scotland where he lay:
Who sent Earl Percy present word,
He wold prevent his sport.

V. 19. The English earl, not fearing this,
Did to the woods resort.

S. 359. ... Er woll', was lebt im Chevy-Forst,
Mit Speer und Pfeil erlegen —
„Lord Douglas schütze, wenn er kann,
Den Hirsch in den Gehegen!“

Lord Douglas, der in Schottland lag,
Als er das Wort vernommen,
Dem Percy-Grafen schwur er da
Ein blutiges Willkommen.

In der ersten dieser Strophen fügt er zu lebhafterer Ausgestaltung zwei Verse direkter Rede hinzu, wodurch jedoch der Inhalt von Vers 15 und 16 in den folgenden Vierzeiler verschoben wird. Vers 19 und 20 werden ebenfalls erst in der folgenden Strophe und zwar nur durch einen Vers wiedergegeben. In der zweiten Strophe erfährt der Ausdruck eine Vertiefung.

Bei der Behandlung der einzelnen Verse geht Fontane sorglos und unbekümmert um die Vorlage vor. Er ändert häufig, selten aber Bedeutendes in Unbedeutendes. Meist ist sein Ausdruck besser als der der Vorlage. Zum Beweise und zur weitern Ausführung mögen z. B. die folgenden Stellen dienen.

V. 49. Loe, yonder doth Earl Douglas come,
His men in armour bright;
Full twenty hundred Scottish speares
All marching in our sight;

All men of pleasant Tivydale,
Fast by the river Tweede:
Then cease your sport, Earl Percy said,
And take your bowes with speede.

S. 360. „Schau, Herr, *dort blitzt es durch den Wald,*
Das ist er mit den Seinen!
Schau, wie im Mittagssonnenglühn
Die blanken Speere scheinen.

Zweitausend sind's vom Lauf des Tweed,
Aus Tälern und aus Glennen,
Und der vorauf ist Douglas selbst,
An Ross und Helm zu kennen."

Die zwei letzten englischen Verse, die Rede Percys, ersetzt Fontane. Percy spricht bei ihm erst in der nächsten Strophe. Die zwei letzten Verse bei Fontane nehmen eine spätere Strophe Percys voraus, die dann weggelassen wird.

V. 209. And the Lord Maxwell in like case
Did with Earl Douglas dye:
Of twenty hundred Scottish speres,
Scarce fifty-five did flye.
Of fifteen hundred English men,
Went home but fifty-three;
The rest were slain in Chevy-Chase,
Under the green woode tree.

S. 365. Von zwanzighundert schott'schen Volks,
Die Schild und Speer genommen,
Kaum fünfundfünfzig, *weh und wund,*
Sind *norderwärts* entkommen.
Und unser Volk, nicht siegesfroh
Trug es den Sieg von dannen:
Nur dreiundfünfzig kehrten heim
Von fünfzehnhundert Mannen.

Die beiden letzten englischen Verse führt Fontane in der folgenden Zusatzstrophe aus, wie wir bereits gesehen haben.

Ganz frei behandelt ist auch die Strophe

V. 109 ff. Yet bides Earl Douglas on the bent,
As Chieftain stout and good,
As valiant Captain, all unmov'd
The shock he firmly stood.[1]

S. 362. Lord Douglas aber, unbewegt,
Sitzt fest im *Eisenbügel*
Und *kehrt zu seinen Mannen jetzt*
Hoch auf des Waldes Hügel.

Allgemeine Angaben statt bestimmter setzt Fontane in

V. 25. The gallant greyhounds swiftly ran,
To chase the *fallow-deere.*

S. 360. Schon, von der Meute aufgeschreckt,
Flieht, *was die Schlucht geborgen.*

V. 29. And long before high noone they had
An *hundred fat buckes* slaine.

S. 360. Und eh' der Mittag kam, da lag
Haufweis das Wild erschlagen.

Sie passten ihm offenbar besser in den Vers. Aus dem gleichen Grunde wohl übergeht er Ortsnamen. Zudem sind sie für uns von wenig Interesse.

[1] Diese Verse fehlen noch in der 1. Ausgabe der „Reliques".

V. 52. All men of pleasant Tivydale,
Fast by the river Tweede.

S. 361. Zweitausend sind's vom Lauf des Tweed,
Aus Tälern und aus Glennen.

Umgekehrt sehen wir, dass er oft, um den Vers zu füllen, Begriffe paart:

S. 362. ... wie stöhnend da in *Sand und Blut*
Die Menschenknäule lagen.

V. 119. The cries of men lying in their gore,
And scatter'd here and there.

S. 363. Bis *Blut und Schweiss* von *Brust und Stirn*
Wie Regen niedertropfte.

V. 125. ... untill they both did sweat ...
Until the blood, like drops of rain,
They trickling downe did feele.

Als ausgleichendes Verbindungsglied ist der erste Vers der folgenden Strophe zu betrachten:

S. 363. Und immer schwankte noch die Schlacht —
Da endlich, mit Gestampfe,
Ansprangen ...

V. 121. At last these two stout earles did meet,
Like captaines of great might.

Verbessert wird, aber nicht tadellos, die Stelle:

V. 117. O Christ! it was a griefe to see,
And likewise for to heare ...

S. 362. O Christ, es war für Herz und Sinn
Ein Leid, nicht auszusagen ...

Vers 118 kommt uns besonders trivial vor.

Der poetische Stil.

Die poetischen Stilmittel der Ballade, von denen die Dichter der englischen Balladen und auch Fontane in seinen spätern Bearbeitungen und Gedichten so gern und ausgiebig Gebrauch machen, fehlen hier noch meist. Fontane scheint z. B. den Wert der Wiederholung noch nicht richtig erkannt zu haben, sonst hätte er sich vielleicht die folgende nicht entgehen lassen:

V. 101. Ile doe the best that doe I may,
While I have power to stand:
While I have pow'r to weeld my sword,
Ile fight with heart and hand.

Allerdings ist auch das Original sehr arm an wirkungsvollen Stileigenheiten. Vom Sprunghaften, das bei andern Balladen so typisch ist, ist wenig zu finden. Die direkte Rede wird fast immer breit eingeleitet:

V. 43. Quoth he, Earl Douglas promised...
S. 360. Er sprach: „Lord Douglas gab sein Wort.“ —
V. 47. With that, a brave younge gentleman
Thus to the earle did say...
S. 360. Da tät alsbald ein Ritter jung
Also zum Grafen sprechen...
V. 55. Then cease your sport, Earle Percy said.
S. 361. „Nun denn, wohlan!“ rief Percy da.
usw.

Anrufungen Gottes oder Christi, Beteuerungen usw. sind nicht selten. Sie geben dem Fluss der Rede einige Lebhaftigkeit:

S. 360. Bei Gott, nicht länger harrt' ich sein.
S. 361. Da soll mich Gott verderben!
V. 253. Gode save our king, and bless this land
In plentye, joy...
S. 365. Gott schütz' den König, unsren Herrn,
Und sei uns gnädig allen!
V. 117. O Christ! it was a griefe to see,
And likewise for to heare.
S. 362. O Christ, es war für Herz und Sinn...

Zu verschiedenen Malen kommt Ähnliches auch in der ältern Chevy-Chase-Ballade vor.

Durch veraltete und volkstümliche Konstruktionen sucht Fontane hie und da die Wirkung des Gedichtes zu erhöhen, ohne dass es ihm recht gelingen will. So verwendet er einmal die Nachstellung des Adjektivs, die schon im 12. Jahrhundert veraltet war, vom Volkslied aber gern und wirkungsvoll weitergepflegt wurde. Auch die von andern Dichtern verwendete Konstruktion

mit „tät“ (did), die in den altenglischen Balladen sehr häufig ist, gebraucht er.

S. 360. Da tät alsbald ein Ritter jung
Also zum Grafen sprechen ...
(47 With that, a brave younge gentleman
Thus to the earle did say.)

Diese Stelle ist unschön und übt gewiss nicht die von Fontane beabsichtigte Wirkung aus. Ganz anders berühren uns die wundervollen Verse im „König in Thule“. Einmal bringt er auch eine Wendung, die an die mittelhochdeutschen Volksepen erinnert:

S. 361. Da trat ein Rittersmann herfür,
Withrington *hiess der Degen.*

Ein volkstümliches Epitheton, das einzige dieser Art in der englischen Ballade, liess er sich nicht entgehen:

V. 65. Earl Douglas on a milke-white steede ...
Lord Douglas auf milchweissem Ross ...

Die Strophe mit diesem Vers und die beiden folgenden stehen aber nur in der Ausgabe von 1851.

Fontanes Bearbeitung scheint mir an einer Stelle Anklänge an ein älteres Gedicht aufzuweisen.

S. 360. Aufs neu durch Schlucht und Dickicht hin
Stob Huf und Hund nach Beute,
Und neuer Angstschrei mischte sich
Dem Lustgeheul der Meute.

Diese Verse sind im Tonfall von Bürgers „Lenore“ gehalten.

„Leonore“, V. 81. Und immer weiter hop, hop, hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Dass *Ross und Reiter* schnoben,
Und Kies und Funken *stoben.*

Bei Percy lautet die Stelle anders:

V. 37. The hounds ran swiftly through the woods,
The nimble deere to take,
That with their cryes the hills and dales
An echo shrill did make.

Die Verse Bürgers sind sehr wirkungsvoll und werden zudem mit geringer Veränderung der 1. Zeile noch zweimal wiederholt (V. 149 ff und 205 ff), so dass sie sehr leicht im Gedächtnis haften. Fontane kannte Bürgers „Lenore“ gut. In einem Briefe an Wolfsohn vom 22. Februar 1851 parodiert er die Schlussverse der Ballade („Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn“, S. 76):

Geduld, Geduld! wenn's Herz auch bricht,
Mit Wilhelm Wolfsohn had're nicht:
Des *Anfangs* ist er ledig,
Gott sei dem *Ende* gnädig.

Strophenform.

Eine Vergleichung der Strophenform der Vorlage mit der Bearbeitung fällt sehr zu Ungunsten Fontanes aus. Der Unterschied scheint allerdings gering zu sein: Fontanes Gedicht hat klingende, die englische Ballade stumpfe Reime. Das ist aber hier von ausschlaggebender Bedeutung. Der klingende Reim gibt dem Ganzen etwas Burschikoses, Leichtfertiges. Der schwere Ernst, den der Stoff erfordert, fehlt. Alles hat etwas Lenorenhaft-Atemloses, das gar nicht passt. Vergleicht man eine Strophe aus der „Chevy-Chase“ mit einer aus „Archibald Douglas“, dann kommt einem die Kraft des stumpfen Reimes voll zum Bewusstsein. Fontane scheint den Mangel später auch gefühlt zu haben. Am 11. Mai 1889 schreibt er an Detlev von Liliencron:

„Was ist der Zauber der altenglischen Balladen? Ihre Simplizität. Ich entsinne mich noch, dass ich vor beinahe fünfzig Jahren die Chevy-Chase besser als Herder übersetzen wollte und mir auch einbildete, es sei mir gelungen. Jetzt bin ich sehr für Herder und erschrecke vor meinen famosen Vollreimen.“

Herder hat sich an die ältere Form der „Chevy-Chase“ gehalten. Seine Übersetzung ist sprachlich weniger gut als diejenige Fontanes, aber er benutzt den stumpfen Reim. Die Wirkung ist denn auch ganz anders.

Zusammenfassung.

Fontane kürzt seine Vorlage stark, um den Kampf zwischen den beiden Anführern mehr hervorzuheben und der Ermüdung, die durch allzu grosse Breite verursacht wird, vorzubeugen. In den Einzelheiten schaltet er frei mit dem englischen Gedicht. Er übersetzt nicht wörtlich. Wo er ändert, kommt es der Bearbeitung meist zu gute. Wenig sagende Verse werden oft ersetzt, andere lebhafter ausgestaltet. Ich glaube, leichte Anklänge an Bürger bemerkt zu haben.

Das englische Gedicht weist stumpfen Reim auf, Fontanes Bearbeitung klingenden, was ihr sehr zum Nachteil gereicht.

Besondere Vertrautheit mit dem altenglischen Balladenstil zeigt Fontane noch nicht. Allerdings ist der Stil der Vorlage selbst nicht typisch. Bezeichnend ist es aber für Fontane, dass er gerade eine solche Vorlage zur Bearbeitung wählte.

Fontane kannte die Balladen des Grafen Strachwitz gut. Strachwitz starb 1847. Sehr auffällig ist, dass wir im Stil der „Chevy-Chase“ keine Einwirkung des schlesischen Dichters merken. Sollte Fontane seinen spätern typischen Balladenstil nicht hauptsächlich Strachwitz, sondern der englischen Ballade zu verdanken haben?

Karl Nessler kommt in seinem Buche: „Geschichte der Ballade Chevy-Chase“ (Palaestra CXII, 1911) auch kurz auf die Wirkung der Ballade in Deutschland zu sprechen. Er berichtet uns zusammenfassend von der ersten Übertragung des Gedichtes durch Frau Gottsched, von der Wirkung der Strophenform auf Klopstocks „Kriegslied“ und auf Gleims Preussische Kriegslieder, und von all den Übersetzungen und Einwirkungen bis auf die Übertragung R. von Bismarcks im Jahre 1858.

Der Aufstand in Northumberland.

O. F. Gruppe hatte im Jahrgang 1852 seines „Deutschen Musenalmanachs“ zwei Gedichte Fontanes, „Der alte Fritz“ und

„Maria und Bothwell", veröffentlicht. Am 9. Juni 1852 schrieb nun Fontane an Friedrich Witte:

„An Gruppe magst du sagen, dass ihm zwei Übersetzungen: Der Aufstand in Northumberland: 1. Percy und die Nortons, 2. Percys Tod zu Gebote stünden; weiter hab' ich nichts. Dass sie gut sind, ist nach wie vor meine feste Meinung. Wenn er sich daran stösst, dass es Übersetzungen sind, so verweise ich auf ein Dutzend spanische Lieder von Paul Heyse im ersten Jahrgang. Will er übrigens nicht, so lässt er's bleiben; es kränkt mich nicht sehr."

Vergleiche dazu die am Anfang zitierte Stelle aus „Von Zwanzig bis Dreissig".

In dem Reisebericht „Ein Sommer in London 1852", erschienen 1854, zitiert Fontane eine Strophe aus „Percy und die Nortons" („Aus England und Schottland", S. 105), und in „Jenseit des Tweed, Bilder und Briefe aus Schottland. 1858—1859" („Aus England und Schottland", S. 493 f) berichtet er ausführlich, wie er dem Fremdenführer beim Besuch des Lochleven-Castle die Geschichte vom verratenen Grafen erzählt habe, und zitiert:

„Die Douglas waren immer treu,
Auch William Douglas muss es sein."

Im Jahrgang 1854 der „Argo"[1] veröffentlichte er die Gedichte zuerst, und zwar mit Erläuterungen, die sich auf Percys Einleitung stützen.

Aus alledem ersehen wir, wie sehr Fontane die beiden Gedichte schätzte, was wir begreifen können, wenn wir näher auf sie eingehen.

Die Bearbeitungen entstanden ziemlich sicher im Jahre 1851. „Percys Tod" kam am 21. Dezember dieses Jahres im Tunnel zum Vortrag.

Fontane hat unter dem Titel „Der Aufstand in Northumberland" die beiden Gedichte „Percy und die Nortons" und „Percys Tod" vereinigt, die in Percys „Reliques" einzeln, aber unmittelbar

[1] Argo. Belletristisches Jahrbuch, hg. von Th. Fontane und Fr. Kugler (Dessau 1854).

nacheinander gedruckt sind. Sie heissen dort (I, 190 ff) „The Rising in the North“ und (I, 196 ff) „Northumberland betrayed by Douglas“. Ich untersuche zuerst das Verhältnis von „Percy und die Nortons“ zu „The Rising in the North“.

I. Percy und die Nortons.

Die erste Strophe der Ballade, in welcher der Sänger die Zuhörer zur Aufmerksamkeit auffordert, lässt Fontane weg. Schon hier sehen wir einen Unterschied gegenüber der „Chevy-Chase“.

Die Verse 41—48 zieht er in eine einzige Strophe zusammen, ebenso die Verse 65—72.

V. 65. Come you hither, my nine good sonnes,
Gallant men I trowe you bee:
How many of you, my children deare,
Will stand by that good earle and mee?
Eight of them did answer make,
Eight of them spake hastilie,
O father, till the daye we dye,
We'll stand by that good earle and thee.

S. 372. „Was aber sprecht ihr, ihr andern acht?
Sagt ja, sagt nein, ich lass' es geschehn.“
Da sprachen sieben: „Wie's kommen mag,
Wir wollen zu unserm Vater stehn.“

Fontanes Strophe ist wirksam. Die Zahl der Söhne scheint auf den ersten Blick mit der Vorlage nicht übereinzustimmen. Man beachte aber, dass in der englischen Ballade der Vater alle seine Söhne ruft, in der deutschen nur die acht, die noch nicht gesprochen haben, was auch passender ist.

Zwischen den Strophen: „Halt ein, Franz Norton! . . .“ und „Der Alte rief's . . .“ (S. 373) steht bei Percy:

V. 89. But, father, I will wend with you,
Unarm'd and naked will I bee;
And he that strikes against the crowne,
Ever an ill death may he dee.

Diese Strophe, die für das Folgende gar keine Rolle spielt, ist für mich unverständlich. Vielleicht sollte es heissen „against

thy crowne“ (the = unbetontes thy?). Franz scheint darin zu sagen, er wolle zum Vater halten und ihn beschützen. Nach Vers 145 kommen nur „eight good sonnes“ um. Einer, offenbar Franz, wäre demnach wohl nicht in den Kampf gezogen. Das stimmte dann aber mit den obigen Versen nicht überein. Es ist gut, dass Fontane die Strophe übergangen hat.

Die Verse 109—114 werden zu einem gedrängten Vierzeiler zusammengezogen.

V. 109. Then Sir George Bowes he straitwaye rose,
After them some spoyle to make:
Those noble earles turned backe againe,
And aye they vowed that knight to take.
That baron he to his castle fled,
To Barnard Castle then fled hee.

S. 373. Sie zogen ins Feld, und sie jagten wie Spreu
Der Königin Volk übers Clifford-Moor,
Siebenhundert retteten sich aufs Schloss —
Bald aber lagen die Grafen davor.

Fontane erwähnt also Bowes und Schloss Barnard gar nicht, da es uns nur verwirrt, so viele Namen zu hören. Clifford-moor kommt in der englischen Ballade nicht vor. Dagegen bemerkt Percy in der Einleitung dazu:

„They marched on to Clifford-moor near Wetherbye, where they mustered their men.“

Dies wird in der Ballade V. 99 erwähnt, jedoch mit der Ortsangabe Wetherbye. Fontane lässt die Stelle als nebensächlich weg. „Siebenhundert“ ist Zutat. Vielleicht soll die Grösse der Zahl von der Grösse des Kampfes einen Begriff geben. Ein Schloss mit siebenhundert Mann konnte schon gut verteidigt werden. Vielleicht sind auch metrische Gründe massgebend gewesen.

Ebenfalls sehr charakteristisch ist die folgende Zusammenziehung:

V. 129. She caus'd thirty thousand men be rays'd,
With horse and harneis faire to see,
She caused thirty thousand men be raised,
To take the earles i' th' North countrie.

Wi' them the false Earle Warwick went,
Th' earle Sussex and the lord Hunsden;
Untill they to York castle came
I wiss, they never stint ne blan.

S. 374. Sie musterte dreissigtausend Mann,
Die führte der höfische Warwick-Graf,
Und am elften Tag, am Humber-Strom,
Da war es, wo er die Grafen traf.

Auch hier werden die überflüssigen Eigennamen übergangen. Die Zeitangabe findet sich in der englischen Ballade nicht. In der Einleitung berichtet Percy von den Aufständischen: „They fell upon Barnards castle, which Sir George Bowes held out against them for *eleven* days." Fontane übertrug das auf die königliche Armee, was nicht unlogisch ist, da in beiden obigen Stellen wenigstens 11 Tage vergehen, bis die Grafen und die königliche Armee aufeinanderstossen.

Der Humber als Schlachtort ist unrichtig. York liegt nördlich des Humber, und das königliche Heer kommt von Süden. In Fontanes Ballade liegt jedoch kein Widerspruch, da York gar nicht erwähnt wird. Fontane hat wohl Humber-Strom aus metrischen Gründen gewählt.

Vor die zwei letzten Strophen schiebt er noch eine neue:

S. 374. Graf Percy floh gen Schottland hin,
Graf Nevil floh weit über die See,
Die Nortons aber wollten nicht flieh'n,
Sprach jeder: „Ich fall', wo ich steh'."

Dies zeigt deutlich, worauf es dem Dichter ankam. Er legte das Schwergewicht der Ballade auf einen Teil der Erzählung, der des Interesses wert ist, und erhob dadurch das englische Gedicht, das nicht viel mehr als ein historisches Bild ist, zur eigentlichen tragischen Ballade. Percy sagt nichts davon, dass die Nortons nicht fliehen, Fontane hebt es ausdrücklich hervor in der obigen Strophe. Bei Percy ist die Erzählung von Norton nur eine Episode, bei Fontane ist sie die Hauptsache. Die Ballade wird zur Norton-

tragödie gestaltet. Der Sohn, der dem greisen Vater vom Kampf abrät, wird ein Feigling gescholten, und doch hat er recht gehabt. Die Nortons werden ein Opfer ihrer Treue. Sie wollen nicht fliehen.

Sprach jeder: „Ich fall', wo ich steh!"

Aber es ist ihnen nicht einmal vergönnt, im offenen Kampf zu fallen. Sie werden gefangen und:

Sie fielen, wo der Drei-Baum stand.

Das steht bei Percy nicht; denn „they doom'd to dye" heisst wohl: Sie mussten sterben, Pardon wurde nicht gegeben.

Fontane ist schon weiter vorn bedacht gewesen, die Nortons mehr ins Licht zu rücken:

S. 374. Nun Norton, sieh, was dein Heiland tut.

Die Nortons werden hier nur von Fontane erwähnt und in gleiche Linie mit den andern Edeln gestellt.

Wir finden also: Fontane hat durch Zusammenziehung 6 Strophen erspart, eine neue hinzugefügt. Das englische Gedicht hat 38, das deutsche 33 Strophen.

Einzelheiten.

V. 7. I heare a bird sing in mine eare,
That I must either fight, or flee.

S. 370. Er spricht: „Mir singt ein Vogel ins Ohr:
Du musst fechten, Percy, oder fliehen."

Die Änderung der letzten Zeile in direkte Rede, so unbedeutend sie auf den ersten Blick auch scheinen mag, ist fein.

V. 13. Now nay, now nay, my ladye gay,
Alas! thy counsell suits not mee.

S. 370. „Zu spät, zu spät, liebe Lady mein,
Es ist nicht mehr, wie sonst es war."

Wie viel ausdrucksvoller ist doch: „zu spät" als „now nay". Der zweite Vers, wörtlich übersetzt, wäre platte Prosa geworden.

V. 26. And I myselfe will goe wi' thee.

S. 371. „Lass satteln! ich will ja mit dir gehn."

Der Imperativ gibt dem Vers einen ganz andern Klang.

V. 37. Commend me to that gentleman,
And beare this letter here fro mee;
And say that earnestly I praye,
He will ryde in my companie.

S. 371. „Empfiehl mich dem Squire und sag ihm das Wort:
Die Stunde sei da, und wir seien bereit,
Und wenn er noch Richard Norton wär',
So müss' er kommen zu dieser Zeit."

Fontane erwähnt den Brief schon in der vorhergehenden Strophe. (Der Vorname Richard wird in der Einleitung zur englischen Ballade angegeben.) Auf diese Weise gewinnt er Raum für seine Ausführung. Trefflich sind die Verse: Die Stunde sei da... Es wird nicht gesagt, was für eine Stunde. Der Phantasie des Lesers wird Spielraum gelassen. Bietet hier Percy einfach einen Vasallen zum Kampf auf? Ruft er einen alten Freund und Kampfgefährten um Hilfe an? Hat Percy dem Squire Norton früher beigestanden, und fordert er ihn nun zur Gegenleistung auf? Oder haben sie sich heimlich verschworen, gegen die Königin zu ziehen? Alles ist möglich.

V. 49. And when the letter it was redd
Affore the goodlye company,
I wis, if you the truthe wold know,
There was many a weeping eye.

S. 372. Er las voll Ernst, er las zweimal,
Seine Söhne sahen ihn fragend an,
Und als er las zum drittenmal,
Eine Trän' ihm über das Antlitz rann.

Sehr poetisch ist hier die Steigerung in Fontanes Strophe. Dass nur der Alte weint, ist psychologisch feiner. Seine Erfahrung lehrt ihn, dass der Ausgang des Streites unsicher ist.

Graf Percy ziehet in *bösen* Streit.

Und nun fürchtet er wohl, Schlimmes möchte seinen kampfesfreudigen Söhnen widerfahren. — Man beachte, dass im deutschen Gedicht der Alte den Brief liest; im englischen wird vorgelesen, wohl weil die Ritter nicht lesen können.

V. 59. And whatsoever to him you hight,
I wold not have you breake your word.

S. 372. „Und was es immer uns bringen mag,
Wir müssen ihm halten unser Wort."

Durch die Änderung des 1. Verses erhöht Fontane die Tragik der Ballade. Auch die Söhne ahnen einen schlimmen Ausgang und stimmen doch für den Kampf. Eine Änderung in gleichem Sinne folgt zwei Strophen weiter unten:

Da sprachen sieben: „*Wie's kommen mag,*
Wir wollen zu unserm Vater stehn."

Percy hat nur:

V. 71. O father, till the daye we dye
We'll stand by that good earle and thee.

D. h. Bis zu unserm Lebensende wollen wir zu dir stehen.

V. 53. He sayd, Come thither, Christopher Norton.

S. 372. Sag an, sag an, Christopher, mein Sohn.

„Mein Sohn" macht für unser Empfinden die Stelle sicher deutlicher. Wenn Fontane S. 373 setzt: „Halt ein, Franz Norton!" so ist das klar, weil sofort darauf „mein Sohn" folgt.

V. 83. It were a shame at these your yeares
For you to ryse in such a fray.

S. 373. „Setz nicht an faulen, schimpflichen Kampf
Deiner siebzig Jahre ehrlichen Preis.

Fontane hat sicher mit Absicht dem alten Norton ein bestimmtes Alter gegeben. Der Eindruck auf uns wird auf diese Weise erhöht.

Lebhafter gestaltet Fontane die folgende Stelle:

V. 85. Now fye upon thee, coward Francis,
Thou never learnedst this of mee:
When thou wert yong and tender of age,
Why did I make soe much of thee?

S. 373. „Halt ein, Franz Norton! der Schimpf ist dein!
Mein Sohn, mein Sohn, wer hat dich betört?
Als Kind auf deines Vaters Knien,
Da hab' ich dich andre Sprache gelehrt."

Die Änderung des 4. Verses ist gut. Der 3. Vers zeigt, wie Fontane, indem er den Sinn beibehält, den Ausdruck anschaulicher oder edler gestaltet.

V. 93. Then rose that reverend gentleman,
And with him came a goodlye band
To join with the brave Earl Percy,
And all the flower o'Northumberland.

Diese Stelle ist bei Fontane kaum wieder zu erkennen.

S. 373. Der Alte rief's. — Vor *Tagesschein*
Brachen sie auf mit Mann und Ross,
Und ehe die Sonne *im Mittag* stand,
Hielten sie schon vor des Percy Schloss.

Die Steigerung durch Zeitangabe, die sich von hier an durch mehrere Strophen hindurchzieht, ist ungewöhnlich wirkungsvoll. Sie ist Eigentum Fontanes. Ähnliche fortschreitende Zeitangaben finden wir auch bei Strachwitz[1]. Eine Beeinflussung von dieser Seite braucht man jedoch nicht anzunehmen. Will man überhaupt der Beeinflussung nachgehen, so wird man in erster Linie die englischen Balladen untersuchen müssen. Diese weisen denn auch ganz Ähnliches auf, z. B. „The ancient ballad of Chevy-Chase", Percy I, 23:

II, V. 95. This battell begane in Chyviat
An *owar befor the none,*
And when *even-song bell* was rang
The battell was nat half done.
The tooke 'on' on ether hand
Be the *lyght off the mone.*

Fontane kann also leicht hier gelernt haben. Durch Weglassung von unbedeutenden Versen gewinnt er Raum für diese Zeitangaben.

V. 99. At Wetherbye they mustred their host,
Thirteen thousand faire to see.

S. 373. Und — *eh' die Sonne zu Rüste ging,*
Sie dreizehntausend beisammen fand.

[1] „Das Herz von Douglas", V. 53 ff.

V. 101. Lord Westmorland his ancyent raisde,
The dun bull he rays'd on hye,
And dogs with golden collars brave,
Were there sett out most royallye.

S. 373. Das Nevil-Banner zum ersten dann,
Im Morgenwinde ward es entrollt;
Sein Zeichen war ein silberner Stier,
Der trug eine blinkende Kette von Gold.

Percy gibt in der 2. Auflage der „Reliques" in einer Fussnote zu dieser Stelle als Schildhalter der erwähnten Edlen an: „Two Bulls Argent, ducally collar'd Gold". Die Nevilles Lords Abergavenny jedoch führten „a Dun Cow with a Golden Collar". Fontane hat sich daraus das Wappen zurecht gemacht, *einen* silbernen Stier mit Goldkette. Es ist einfach, aber wirkungsvoll.

V. 105. Earl Percy there his ancyent spred,
The half moone shining all soe faire.

S. 373. Die Percys liessen zum zweiten dann
Ihren schimmernden Halbmond flattern und wehn.

Vers 106 kommt uns prosaisch vor, wenn wir ihn mit Fontanes Bearbeitung vergleichen.

Sehr fein hat der Bearbeiter die Aufzählung ausgeführt:

Das Nevil-Banner zum ersten dann...
Die Percys liessen zum zweiten dann...
Die Nortons aber...

Ein schlechter Übersetzer hätte wohl die bestimmten Zahlwörter nicht gesetzt, wie wir es bei Percy sehen, oder sie weitergeführt bis „zum dritten . . ." Statt dessen ändert Fontane plötzlich die Konstruktion und setzt ein einfaches „aber".

Fontane schildert den ganzen Aufbruch der Aufständischen ungemein kriegerisch und formvollendet, so dass die entsprechende Stelle in der englischen Ballade, obwohl sie nicht schlecht ist, daneben ganz verschwindet. —

V. 117. The uttermost walles were lime and bricke;
But thoughe they won them soone anone,
Long e'er they wan the inner most walles,
For they were cut in rocke of stone.

S. 374. Sie griffen an am kommenden Tag,
Und am dritten Tage da glückte der Sturm:
Die Percys nahmen den Felsenwall,
Die Nortons nahmen den Backsteinturm.

Das ist Neudichtung der besten Art.

Kraftvoll ausgestaltet werden auch die folgenden Strophen.

V. 121. Then newes unto leeve London came
In all the speede that ever may bee,
And word is brought to our royall queene
Of the rysing in the North countrie.

S. 374. Ihre Banner wehten von Schloss zu Schloss,
Bleicher Schrecken lief gen London hin,
Da aber ward der Schrecken zur Wut
Im Herzen unsrer Königin.

Fontane fasst hier die beiden ersten Verse Percys in ein anschauliches Bild zusammen und vermehrt die Schrecken erregenden Ereignisse.

Ähnliche Ausgestaltung finden wir:

V. 137. Now spread thy ancyent, Westmorland,
Thy dun bull faine would we spye:
And thou, the Earl o'Northumberland,
Now rayse thy half moone up on hye.

S. 374. Er rief hinüber, voll Spott und Hohn:
„Nun Nevil-Stier, stürm an in Wut,
Nun Percy-Mond, geh auf, geh auf,
Nun Norton, sieh, was dein Heiland tut.

Über die letzte Zeile habe ich schon oben gesprochen. —

V. 141. But the dun bulle is fled and gone,
And the halfe moone vanished away:
The Earles though they were brave and bold,
Against soe many could not stay.

S. 374. Der Nevil-Stier und das Norton-Kreuz,
Wohl täten sie hoch in Lüften wehn;
Der Percy-Mond, wohl ging er auf,
Doch ging er nur auf, um unterzugehn.

Auch das ist schöne Neudichtung. Das Bild vom Mond ist trefflich ausgeführt. —

V. 149. Wi'them full many a gallant wight
They cruellye bereav'd of life:
And many a childe made fatherlesse,
And widowed many a tender wife.

S. 375. Der Würger ging von Tür zu Tür,
Und ein Schrei ging über Northumberland.

In diese beiden Verse mit dem wirkungsvollen Bild fasst Fontane Percys letzte Strophe zusammen. Mit ihnen schliesst die deutsche Ballade grossartig.

Der poetische Stil.

Das Auffälligste wohl an der ganzen Ballade, wenn wir sie mit der „Chevy-Chase" vergleichen, ist der poetische Stil. In der „Chevy-Chase" ist von der Wiederholung noch kein Gebrauch gemacht, hier ist sie die Hauptsache. Fontane fand sie in seiner Vorlage und bildete sie nach, z. B.:

V. 13. Now nay, now nay, my ladye gay.
V. 21. Now nay, now nay, thou lady faire.
V. 29. Now nay, now nay, my lady deare.

S. 370. Zu spät, zu spät, liebe Lady mein.
S. 371. Zu spät, zu spät, liebe Lady mein.
S. 371. Halt ein, halt ein, liebe Lady mein.

Bei der blossen Wiedergabe bleibt der Bearbeiter nicht stehen. Er braucht die Wiederholung auch, wo sie im Original fehlt, und zwar so häufig, dass man den Eindruck bekommen kann, er habe sich im Gebrauch eines von ihm vielleicht kürzlich entdeckten Stilmittels noch nicht zu mässigen gewusst. Wirkungsvoll verwendet er es jedoch.

S. 371. Und doch, und doch — sonst reut es dich noch!

Ganz gleich zwei Strophen weiter. Hier ist also doppelte Wiederholung vorhanden. Die Abmahnung der Gemahlin wird auf diese Weise dringender. Viele ähnliche Beispiele liessen sich anführen.

Manchmal werden zwei Strophen durch die Wiederholung verknüpft, wobei aber Änderungen in der Konstruktion vorkommen können.

S. 372. Deine Brüder sprachen, so sprich auch du.
S. 373. Und soll ich sprechen, lieb Vater mein... –
S. 374. Nun Percy-Mond, geh auf, geh auf...
Der Percy-Mond, wohl ging er auf... —

Bei der Einführung der direkten Rede ist Fontane ausführlicher als Percy, was der Deutlichkeit jedoch zu statten kommt:

V. 5. Earle Percy is into his garden gone,
And after him walkes his faire ladie:
I heare a bird sing in mine eare...
S. 370. Er spricht: „Mir singt ein Vogel..."

Und gleich darauf:

Lady Percy spricht.

Von hier an geht bei Fontane der Dialog ohne jedes Inquit weiter. Er ist durchaus klar, da häufige Anrede das Verständnis erleichtert.

Nachgestelltes Inquit finden wir in der Bearbeitung oft.

S. 371. Der Percy sprach's, der Knappe brach auf.
S. 373. Der Alte rief's.

Auch in dieser Ballade verwendet Fontane altertümliche Formen und Satzstellung. „Mein Knappe jung", „meine Kinder brav", „lieb Vater mein" ist nicht sehr auffällig. Auffälliger und unschön ist das oft vorkommende „liebe Lady mein", wobei „liebe" in die Senkung fällt. Der Vers:

Wohl täten sie hoch in Lüften wehn.

klingt besser als die Stellen mit der gleichen Form des Präteritums in der „Chevy-Chase".

Sehr wirkungsvoll sind die Verse, die aus zwei Hauptsätzen mit gleicher Konstruktion bestehen, also grammatischen Parallelismus mit Zweiteiligkeit des Verses aufweisen. Wir finden sie auch bei Percy. Durch Wiederholung gleicher Worte wird die Wirkung noch erhöht.

V. 82. Your head is white, your bearde is gray.
S. 273. Dein Bart ist grau, dein Haupt ist weiss.

Bei Fontane sind sie sehr häufig. Nur auf einige Beispiele sei aufmerksam gemacht.

S. 370. Und beug ihr dein Knie, und leist ihr die Treu.
S. 371. Leg ab deine Scheu, leg ab deinen Trutz.
S. 371. Der Vogel hat Recht, und mein Herz hat Recht. —

Die neuen Bilder, die Fontane hinzufügt, habe ich schon erwähnt. Die Strophenform behält er bei. Der stumpfe Reim verfehlt seine Wirkung nicht. Der Rhythmus ist aller Beachtung wert. Percy verwendet meist Jamben, Fontane nach Belieben Jamben oder Anapäste. Wie er sie verwendet, das scheint mir bewundernswert. Feste Regeln lassen sich kaum finden, nur die Wirkung lässt sich beobachten. Einen eigenartigen Eindruck macht ein Auftakt, der aus einem normalerweise trochäischen Wort besteht.

Lady Percy spricht: „Verhüte das Gott!"
*Sieben*hundert retteten sich aufs Schloss.
Bleicher Schrecken lief gen London hin.

Liliencron hat diesen Versbau, den wir auch in den englischen Balladen finden, oft und wirkungsvoll angewendet.[1]

Zusammenfassung.

Fontane streicht nebensächliche Strophen und ersetzt nichts sagende Verse, fügt neue Motive hinzu, hebt die alten besser hervor und stellt auf diese Weise den alten Norton und seine Söhne ganz in den Vordergrund. Er erhebt das englische Gedicht, das in der zweiten Hälfte nicht viel mehr als ein historisches Bild ist, zur tragischen Ballade. Die Steigerung ist ohne Ermüdung durch das ganze Gedicht geführt und gipfelt in der letzten Strophe. In den Einzelheiten verfährt Fontane schöpferisch wie im Ganzen. Er übersetzt nicht, er dichtet neu, wobei er die Schönheiten der Vorlage beibehält. Der poetische Stil, der sich an der Vorlage geschult hat, ist ungemein wirkungsvoll, der Rhythmus von grosser

[1] Vergl. z. B. „Balladenchronik", 3. Auflage, S. 122.

Schönheit. Das Ganze ist ein neues prächtiges Gedicht geworden. Wir begreifen, dass sich Fontane beklagte, wenn er sah, wie wenig es gewürdigt wurde.

II. Percys Tod.

Die Vorlage steht in Percys Sammlung I, 196 ff.

Fontane hat die Örtlichkeiten, wo die Ballade spielt, später selbst besucht. Er erzählt uns davon in den Reiseerinnerungen „Aus England und Schottland", S. 236 f. Dem Lochleven-Castle widmet er ein ganzes Kapitel, S. 488 ff.

Die Anfangsepisode der englischen Ballade streicht Fontane. Sie enthält: Der edle Percy klagt sein Leid. Er hat den Kampf auf Bramham-moor verloren und beschliesst, bei Armstrong Schutz zu suchen, was ihm zum Unheil gereicht. Hector, ein Armstrong, verrät alles dem Grafen Murray, der den Auftrag gibt, den Flüchtling zu William Douglas auf das Schloss Lough-leven zu schicken.

Fontane lässt das alles glücklicherweise mit allen Namen und allem nebensächlichen Beiwerk bei Seite. Sein Gedicht beginnt damit, dass der flüchtige Percy beschliesst, bei Douglas Schutz zu suchen. Obwohl Fontane die 6 Strophen durch nur 3 ersetzt, wird doch alles sofort verständlich durch die Worte:

Als einst er floh, wie jetzt ich flieh.

Die Verse 29—40 werden weggelassen, weil sie den straffen Aufbau hindern und mehr von lokalem Interesse sind.

Zutat ist die Strophe:

S. 376. Er spricht's und reicht ihm rasch die Hand;
Rot wird des Douglas bleich Gesicht,
Er senkt sein Aug' und geht hinaus.
Maria Douglas aber spricht...

Dadurch, dass das Hinausgehen des Douglas ausdrücklich erwähnt wird, erscheint uns die Möglichkeit einer Warnung durch Maria grösser. Der 2. und 3. Vers sind sehr anschaulich. Sie gehören ganz Fontane.

V. 53. And then bespake a lady faire,
Mary à Douglas was her name:
You shall bide here, good English lord,
My brother is a traiterous man.

He is a traitor stout and strong,
As I tell you in privitie:
For he has tane liverance of the earle,
Into England nowe to 'liver thee.

S. 376. Hab acht! mein Bruder spinnt Verrat;
Unstet seit lang' sein Auge rollt;
Das macht, er hat verkauft die Treu,
Verkauft um englisch Sündengold.

Die beiden ersten Verse gibt Fontane schon in der vorhergehenden Strophe wieder. Die Zusammenziehung der übrigen ist gut.

Die Verse 61—72 berichten, wie Percy nicht glauben will, dass ihm vom Regenten Gefahr drohe. Fontane lässt sie weg, weil er schon im Anfang die Strophen, worin der Regent erwähnt wird, gestrichen hat. Das Schwergewicht wird von ihm ganz auf die Warnung vor *Douglas* gelegt. Eine doppelte Warnung schwächt die Wirkung. Schon hier sehen wir, wie der Bearbeiter, ähnlich wie in „Percy und die Nortons", ein einziges Motiv ganz ins Licht rückt. Die Verse:

Wen the regent was a banisht man
With me he did faire welcome find,

die in der obigen Stelle stehen, überträgt Fontane im Anfang der Ballade auf Douglas.

Die folgende Strophe benutzt er nicht:

V. 105. Lady, I never loved witchcraft,
Never dealt in privy wyle;
But evermore held the high-waye
Of truth and honoure, free from guile.

Die Rede der Lady fliesst bei ihm ununterbrochen weiter. In der englischen Ballade schaut Percy nicht durch den Ring, weil er mit Zauberei nichts zu tun haben will, in Fontanes Ballade, weil er fest auf die Treue der Douglas zählt. Dadurch wird die

Tragik erhöht. Sein blinder Glaube an die Treue führt ihn in den Tod; der Abscheu vor Hexenwerk hat keine Schuld daran.

Die Strophe passt übrigens nicht gut zu einer spätern Stelle. Percy bezeichnet Maria indirekt als Betrügerin (vergl. auch V. 146. I may not believe that witch ladie), und doch gibt er ihr (V. 157) alles, was ihm an Eigentum geblieben ist, seinen goldenen Fingerring. Auch scheint mir die Strophe die romantische Stimmung, hervorgerufen durch die vorhergehende, zu stören. Dass es Fontane gerade um diese Stimmung zu tun war, zeigt der Umstand, dass er die Verse hinzufügt:

S. 378. Den Ring mir meine Mutter gab,
Die konnte Wind und Wald verstehn —
Und blickst du auf des Sees Grund,
So wirst du deine Zukunft sehn,

jedenfalls angeregt durch eine spätere Stelle:

V. 129. I never was on English ground,
Ne never sawe it with mine eye,
But as my book it sheweth mee,
And through my ring I may descrye.

My mother she was a witch ladye,
And of her skille she learned mee,
She wold let me see out of Lough-leven
What they did in London citie.

Diese Strophen lässt er weg. Sie bringen wenig Neues und schwächen den straffen Aufbau.

V. 149. I have now in Lough-leven been
The most part of these years three,
And I have never had noe outrake,
Ne no good games that I cold see.
Therefore I'll to yond shooting wend.

Der Wunsch, wieder einmal auszureiten, bestimmt hier Douglas, die Warnung zu vernachlässigen. Dieses Motiv schwächt gewiss die Tragik der Ballade. Fontane lässt denn die Strophe auch weg. In seinem Gedicht ist es einzig und allein der Glaube an die Treue.

V. 157. He writhe a goldring from his finger,
And gave it to that faire ladie:
Sayes, It was all that I cold save,
In Harley woods where I cold bee.

And wilt thou goe, thou noble lord,
Then farewell truth and honestie;
And farewell heart and farewell hand;
For never more I shall thee see.

Die erste der beiden Strophen ist unorganisch. Wir haben schon oben gesehen, dass sie zu andern Stellen nicht gut passt. Die zweite ist an und für sich gut. Sie verstärkt unsere Sympathie für Maria Douglas. Fontane lässt beide weg. Sie hätten die eindrucksvolle Steigerung, mit der er dem Ende zueilt, verzögert, unser Interesse vom Hauptkern der Handlung abgelenkt.

Dagegen wird die Strophe hinzugefügt:

S. 379. Und Douglas rief: „Setzt Segel bei,
Kein Handbreit Linnen sei gespart!“
Hell lag die Sonn' auf Land und Meer,
Und rasch gen Süden ging die Fahrt.

Sie zeigt, wie das Schiff in rascher Fahrt der Küste entlang eilt, und bringt auf diese Weise den Verlauf der Fahrt anschaulich vor unser Auge, wenn wir sie mit der spätern Stelle:

Rings offne See, kein Land zu sehn

zusammenbringen.

Sehr poetisch und geschickt ausgeführt sind die Verse 169 bis 188 bei Percy. Sie sind eindrucksvoll im einzelnen und im Zusammenhang. Percy lässt sich durch keine Warnung zurückhalten. Als die Lady aber in Ohnmacht fällt, da will er wieder zurück ans Land und ihr beistehen. Wird er gehen? Ginge er doch! Douglas betört ihn, und nun gibt es keine Rettung mehr. Fontane unterdrückt diese Strophen gleich wie einige der vorhin besprochenen, die auf Maria Douglas Bezug haben. Die Gründe der Weglassung scheinen mir dieselben: Nur der Glaube an die Treue, nicht der Abscheu oder die Angst vor Zauberei sollen Percy

in den Tod führen; eine einzige aufsteigende Linie der Handlung soll zum Gipfel leiten.

Wohl ebenfalls die Rücksicht auf den Aufbau bewog Fontane zur Auslassung von Vers 197—204. Wir erfahren übrigens vom Dichter selbst, dass er bei dieser Bearbeitung immer Konzentration anstrebte (vergl. „Argo“ für 1854, S. 231).

Die Verse 209—220 beziehen sich auf die übergangene Einleitungsepisode, ohne welche sie nicht verständlich sind. Sie verzögern überdies den Schluss unnötig, ohne etwas Gutes als Ersatz zu bieten. Fontane lässt sie weg und ersetzt sie durch die Strophe:

S. 380. Der lacht und spricht: „Setz dich zu Ross
Und spring ins Meer und such dein Glück,
Und willst du noch nach Linlithgow,
So reit den halben Weg zurück“,

die an und für sich leicht verständlich ist.

Die Schlußstrophe erweitert Fontane zu vier Strophen:

V. 225. Then he at Yorke was doomde to dye,
It was, alas! a sorrowful sight:
Thus they betrayed that noble earle,
Who ever was a gallant wight.

S. 380. Sie legten an bei Abendschein,
Frühmorgens hat er fortgemüsst;
Und als der dritte Morgen kam,
Stand er in York am Blutgerüst.
Er stieg die Stufen fest hinan,
Das blanke Beil, er sah es nicht,
Sein Auge schweifte rings umher
Und traf des Douglas bleich Gesicht.
Noch einmal klang's ihm durch das Herz,
Und bitter lächelnd schaut' er drein:
„Die Douglas waren immer treu,
Auch William Douglas muss es sein.“
Dann liess er nieder sich aufs Knie,
Und gab das Zeichen mit der Hand;
Ab flog sein Haupt — das war das End'
Des Percy von Northumberland.

Den zu plötzlichen Abschluss vermeidet er dadurch. Wirkungsvoll kommt noch einmal das Leitmotiv zur Geltung. Die letzte

Strophe jedoch ist sicher nicht poetisch; die beiden letzten Verse besonders scheinen mir nahe an Geschmacklosigkeit zu grenzen. Es wird uns alle Illusion genommen, indem mit breiter Ausführlichkeit Tatsachen berichtet werden, und zwar Tatsachen, die besser unausgesprochen blieben. Es schadet dies der ganzen Ballade sehr.

Fontane hat im Ganzen 26 Strophen weggelassen und sieben hinzugefügt.

Einzelheiten.

Wohl angeregt durch die Stellen:

V. 147. The Douglasses were ever true,
And they can ne'er prove false to mee

und V. 98. And lever had I dye this day,
Then thinke a Douglas can be false,
Or ever he will his guest betray

hat Fontane die Verse geschaffen:

Die Douglas waren immer treu,
Auch William Douglas muss es sein.

Das ist schlicht und einfach ausgedrückt und wird stimmungsvoll durch die ganze Ballade hindurch verwendet. Die Verse sind gleichsam zum Leitmotiv geworden.

Das Schloss des Douglas liegt *im* Lochleven, was sich auch aus der englischen Ballade ergibt:

V. 77. How that you cannot with him ryde,
Because you are *in* an *isle* of the sea.

Dazu Fussnote: „i. e. Lake of Leven, which hath communication with the sea.“ Fontane kann das übersehen haben, umso mehr, als er damals noch nicht in Schottland gewesen war. Vielleicht änderte er mit Absicht. Sicher ist nur, dass bei ihm das Schloss nicht auf einer Insel liegt. Man denkt es sich nahe beim Meer gelegen.

Wir fahren morgen über See.

Hat der Bearbeiter mit Absicht geändert, dann hat er es wohl getan, um die ganze Lage zu vereinfachen.

V. 29. When he had in Lough-leven been
Many a month and many a day...

S. 376. Es geht der Tag, die Monde gehn;
Am Fenster rüttelt Herbsteswind,
Des Percy Herz wird bang und schwer,
Er denkt an Weib und denkt an Kind.

Die zwei letzten Verse ersetzen zwei bei Percy, die inhaltlich zur folgenden Strophe gehören, worin berichtet wird, wie der Lord Warden zum Regenten sandte. Diese Strophe wurde, wie wir weiter vorn gesehen haben, weggelassen. Der Ausdruck in Fontanes Strophe ist viel stimmungsvoller.

V. 41. To-morrow a shootinge will bee held
Among the lords of the north countrye.

S. 376. Wir fahren morgen über See —
Lord Murray jagt bei Linlithgow.

Dass es sich in der englischen Ballade um ein Scheibenschiessen handelt, wird noch deutlicher aus

V. 45. The butts are sett, the shooting's made.

Im deutschen Gedicht gehen die Grafen auf die Jagd, was leicht verständlich und poetischer ist und zugleich Gelegenheit zur Ausmalung gibt, z. B.

Wohl gibt es Jagd —
Du bist es selbst, auf den man jagt.

Murray spielt in der weggelassenen Einleitungsepisode eine Rolle. Bei Fontane ist der Name nicht mehr als Schall und Rauch. Es könnte auch ein andrer ganz beliebiger dastehen.

Der Ortsnahme Linlithgow, der in Fontanes Gedicht mehrmals vorkommt und nicht schlecht passt, ist in der englischen Ballade nicht zu finden. In „Archibald Douglas“ (S. 139) lesen wir:

Denk lieber zurück an Linlithgow,
An den See und den Vogelherd,
Wo ich dich fischen und jagen froh
Und schwimmen und springen gelehrt.

In ähnlicher Beziehung wird dieser Ort auch erwähnt in der Schlußstrophe, S. 141. Walter Scott bringt an der Stelle, wo er

die Geschichte von Archibald Douglas erzählt, den Namen Linlithgow nicht, nur Stirling. Dagegen finden wir in der Ausgabe von Scotts Werken (Paris 1831) über Linlithgow (S. 101) eine ausführliche Anmerkung des Herausgebers zu „Marmion". Es heisst da unter anderm: „The sport of hunting was also followed with success in the neighbourhood." Auf den See wird im Text und in der Anmerkung hingewiesen. Fontane kannte „Marmion", denn er stellte dem Kapitel „Linlithgow" in „Aus England und Schottland" (S. 327) ein Zitat daraus voran. Vielleicht kannte er auch die ausführliche Anmerkung. Doch auch ohne diese lässt sich die Vorliebe für Linlithgow einfach aus der Bekanntschaft mit „Marmion" erklären. Er selbst hat Linlithgow erst Ende der fünfziger Jahre gesehen. Wie er in seiner Reisebeschreibung bemerkt, hat das Wort den Akzent auf der zweiten Silbe. Das wusste er bei der Abfassung des Gedichtes nicht (vergl. „Daheim", Nr. 17, 25. Januar 1908, S. 22).

V. 73. Alas! alas! my lord, she sayes,
Nowe mickle is their traitorie;
Then let my brother ride his ways,
And tell those English lords from thee...

S. 376. „Er führt dich nicht nach Linlithgow,
Er führt dich, wo Schloss Berwick ragt;
Nach England geht's; wohl gibt es Jagd —
Du bist es selbst, auf den man jagt."

Die englische Strophe ist umständlich und sagt nichts Neues, aber diejenige Fontanes. Leider stört das Wort „Jagd" den Reim „ragt" auf „jagt" unangenehm. Berwick wird bei Percy erst in der zweitletzten Strophe genannt.

V. 76. And tell those English lords from thee,
How that you cannot with him ride,
Because you are in an isle of the sea.

S. 377. Bleib hier und sprich: du seiest krank!

Fontane hat geändert, weil er nicht verstand, dass das Schloss im See liegt, oder weil ihm die Begründung bei Percy nicht gut genug war. Denn der Aufenthalt auf einer Seeinsel ist doch kein

Grund für die Nichtteilnahme an einem Ausritt. Man geht einfach ans Ufer. Und Douglas? Der reitet ja auch mit und ist doch Besitzer des Schlosses im See.

Ein Beispiel für die Ausarbeitung im kleinen sind die Verse 79 f.

Then ere my brother come againe
To Edinbrow Castle Ile carry thee.

S. 377. *So helf' mit Gott ich dir hindurch*
Und führ' dich *auf verborgnem Pfad,*
Durch *Nacht und Wald* nach Edinburg.

So wörtlich wie in der folgenden Strophe übersetzt Fontane selten:

V. 81. To the Lord *Hume* I will thee bring,
He is well knowne a true Scots lord,
And he will lose both land and life,
Ere he with thee will break his word.

S. 377. Und bring' dich zu Lord *Hamilton,*
Das ist ein echter Schotten-Lord,
Der liess' wohl lieber Land und Leib,
Als dass er liess' von seinem Wort.

Fontane betrachtete die Hamiltons als Inbegriff der Treue. Vergl. „Die Hamiltons oder Die Locke der Maria Stuart", S. 177. Daher wohl die Änderung.

Die Klagerede Percys (S. 377) wird von ihm besonders ergreifend ausgestaltet. Prachtvoll ist vor allem die letzte Strophe.

Hie und da nimmt Fontane Motive voraus.

V. 103. Yet step one moment here aside,
Ile showe you all your foes in field.

S. 377. Komm mit mir *an den Leven-See*
Und schau hinein *durch diesen Ring.*

Dass der Leven-See eine Rolle spielt, ergibt sich erst viel später.

V. 135. She [die Mutter] wold let me see out of Lough-leven
What they did in London citie.

Und dass man dabei durch den Ring schauen muss, erfahren wir aus

V. 114. She showed him through the weme of her ring.

Wie Fontane neu dichtet, zeigt die Vergleichung der Verse 113 ff mit der Übersetzung (S. 378, Z. 9 ff), die hier eine Steigerung innerhalb der Steigerung der Ballade aufweist. Sie ist wirkungsvoll. Fontane behält dabei die dramatische Form der in zwei Hälften geteilten Strophe bei. In der englischen Ballade enthält die Stelle eine Namenaufzählung, die uns vollständig kalt lässt. Zur Zeit der Entstehung der Ballade war sie in eingeweihten Kreisen vielleicht sehr beliebt. Heute vermögen wir nicht mehr zu folgen.

Indem Fontane hier den Schluss schon ausführlich vorausnimmt, kann er zuletzt in Kürze dem Ende zueilen. Die Spannung wird durch dieses Kunstmittel nicht zerstört. Immer hoffen wir, Douglas sei doch treu, oder Percy lasse sich doch noch die Augen öffnen.

Auch in dieser Ballade macht Fontane einige Stellen durch Hinzufügung direkter Rede lebhafter:

V. 141. He pulled his hatt down over his browe,
He wept[1]; in his heart he was full woe;
And he is gone to his noble lord,
Those sorrowfull tidings him to show.

S. 378. James Swinnard trat vor seinen Herrn,
Er sah ihn an und weinte laut;
Er sprach: „Bleib hier, mein teurer Lord,
Ich hab' nichts Gutes da geschaut".

Dagegen sind die beiden ersten Verse bei Percy poetischer. Der treue Diener zieht den Hut tief ins Gesicht, damit ihn sein Herr nicht weinen sehe.

V. 165. The wind was faire, the boatmen call'd,
And all the saylors were on borde;
Then William Douglas took to his boat,
And with him went that noble lord.

S. 379. Der *Morgen* kam, der Wind war gut,
Die Pfeife rief: an Bord, an Bord!
Man stieg zu Schiff — James Swinnard auch,
Der liess kein Aug' von seinem Lord.

[1] „He wept" erst in der Ausgabe letzter Hand, vorher dafür „and".

Die Zeitangabe soll vielleicht das allzu Sprunghafte mildern. Wir können oft beobachten, dass Fontane der grössern Deutlichkeit diese Eigenart der englischen Ballade opfert, z. B.:

V. 191. He [Percy] sent his man to ask the Douglas,
When they shold that shooting see.
Faire words, quoth he [Douglas], they make fooles faine,
And that by thee and thy lord is seen.

S. 379. Er sprach: „James Swinnard, frag den Lord,
Wie weit es noch bis Linlithgow".
James Swinnard vor Lord Douglas trat;
Der lacht und spricht: „Wir sind noch fern!"

Dennoch ist hier zum Teil die Sprunghaftigkeit beibehalten, indem Fontane wie die englische Ballade die Rede des Dieners weglässt.

Die oben angeführte englische Strophe (V. 165 ff.) erwähnt den treuen Diener nicht. Wohl als Kontrastfigur hat ihn Fontane hier eingeführt.

Der liess kein Aug' von seinem Lord.

Die Änderung des zweiten Verses in direkte Redeform mit Wiederholung zeigt, wie es dem Bearbeiter möglich ist, Kleinigkeiten mit geringen Mitteln wirkungsvoll auszuführen. Wir finden Ähnliches auch sonst noch.

V. 193. Faire words, quoth he, they make fools faine,
And that by thee and thy lord is seen:
You may hap to think it soon enough,
Ere you that shooting reach, I ween.

S. 379. James Swinnard vor Lord Douglas trat;
Der lacht und spricht: „Wir sind noch fern!
Ein Narr, wer schönen Worten traut —
Und nun empfiehl mich deinem Herrn."

Da Fontane die beiden folgenden Strophen weglässt, worin erzählt wird, wie James Swinnard zu seinem Herrn zurückkehrt und ihm sagt, sie seien verraten, und wie dieser ihn aufmuntert, musste er auch die Worte des Douglas, die diesen Verrat ausdrücken, übergehen. Daher die Änderung in dieser Strophe. Die

Worte des dritten Verses können den Diener nicht stutzig machen. Douglas spricht sie leise für sich, wie aus der ganzen Stelle hervorgeht. Der Gedankenstrich scheint es übrigens auch anzudeuten.

Der poetische Stil.

Der Stil dieser Ballade bietet weniger Auffälliges als derjenige von „Percy und die Nortons". Das liegt vor allem daran, dass hier die Wiederholungen weniger häufig angewendet werden. Doch sind sie auch hier zu finden. Zum Teil stehen sie an gleicher Stelle in Vorlage und Bearbeitung.

V. 27. Say'd, Welcome, welcome, noble earle.

S. 375. Graf Douglas spricht: „Willkomm, willkomm!"
Und reicht ihm Hand und reicht ihm Wein. —

S. 376. Es geht der Tag, die Monde gehn

ist stimmungsvoller als

V. 29. When he had in Lough-leven been
Many a month and many a day.

In der prachtvollen Klagerede Percys weist die englische Ballade die Wiederholungen auf:

V. 85. Much is my woe, Lord Percy sayd.

Ganz gleich V. 89.

V. 86. When I thinke on my own countrie,
When I thinke on the heavye happe.

Fontane gibt sie nicht gleich wieder. Er setzt neue an ihre Stelle, die ungemein tief wirken.

S. 377. Ich hab' gedacht: es sei vorbei,
Und hab' gedacht: das Mass sei voll. —
Es ist zuviel, es ist zuviel. —
Und sprichst du auch: Hab acht, hab acht!
Ich sprech' doch nur: Halt ein, halt ein!

Sehr viele Wiederholungen finden sich nur bei Fontane, z. B.:

S. 376. Er denkt an Weib und denkt an Kind. —
Das macht, er hat verkauft die Treu,
Verkauft um englisch Sündengold.
usw.

Doch finden wir auch Wiederholungen bei Percy, wo Fontanes Bearbeitung keine aufweist, oft in Strophen, die Fontane aus irgend einem Grunde weglässt.

Bei der Einführung der direkten Rede verfährt Fontane im allgemeinen weitläufiger als die Vorlage. An gleicher Stelle in beiden Gedichten finden wir z. B. die Einführung oder nachherige Erklärung:

V. 13. Thus did the noble Percy 'plaine.
S. 375. Graf Percy spricht's.
V. 53. And then bespake a lady faire,
Mary à Douglas was her name.
S. 376. Maria Douglas aber spricht.

Einführung nur bei Fontane:

S. 377. Graf Percy spricht's. Die Lady drauf:
„Und schätzest du..."
S. 379. Er schwieg. Graf Percy aber schnell:
„Und kostet's..."
usw.

Nur selten ist die Bearbeitung kürzer als die Vorlage.

Eine Besonderheit Fontanes ist das Einschliessen der direkten Rede mit „er sprach" usw. Dies erhöht die Deutlichkeit auf Kosten der Kürze.

S. 376. Und ruft ihm zu: „Was trübt dich so?..."
Der Douglas spricht's. —
Graf Percy drauf: „Du gabst dein Wort..."
Er spricht's und reicht ihm rasch die Hand.

Zwei Hauptsätze mit gleicher Konstruktion in einem Vers finden wir nicht so häufig, wie in der vorher besprochenen Ballade.

S. 375. Sein Schloss ist fest, sein Herz ist treu.
S. 379. Der Morgen kam, der Wind war gut.
V. 165. The wind was faire, the boatmen call'd.

Für die Nachstellung des Possessivpronomens ist nur ein einziges Beispiel vorhanden.

S. 375. Da fand er Schutz am Herde mein.

Die Strophenform der Vorlage wird beibehalten. Der Vers ist vierfüssig jambisch. „Percys Tod" ist kein so kriegerischer

Stoff wie „Percy und die Nortons“, deshalb meidet Fontane die Anapäste. Das Ganze wirkt auf diese Weise ruhiger.

Zusammenfassung.

Durch Zusammenziehungen, Auslassungen und Hinzufügungen formt Fontane den Stoff zu einer einheitlichen tragischen Ballade vom verratenen Freund. Der Kern der Handlung ist in der englischen Ballade derselbe, nur ist er durch vieles Beiwerk gestört. Percy könnte sich von Maria Douglas retten lassen. In der englischen Ballade hört er vor allem nicht auf die Warnung, weil er die Zauberei verachtet, bei Fontane nur, weil er an die Treue glaubt. Dieser Glaube an die Treue zieht sich durch die ganze Ballade als Leitmotiv ungemein stimmungsvoll hindurch. Auch in den Einzelheiten formt Fontane neu. Selten übersetzt er wörtlich.

Fontanes Ballade wäre sehr wirkungsvoll, wenn nicht der Schluss den Eindruck des Ganzen so sehr störte.

Sir Patrick Spens.

„Sir Patrick Spence“, Percy I, 69 ff. In Scotts „Minstrelsy“ steht eine andere Fassung der Ballade. Fontane benutzt sie jedoch nicht. Die Gründe hierfür gibt er in der „Argo“ für das Jahr 1854 (S. 232) an, wo die Bearbeitung zuerst gedruckt wurde. (Vergl. auch „Aus England und Schottland“, S. 490 f).

Der Anfang des Gedichtes führt uns sogleich mitten in die Handlung.

V. 1. The king sits in Dumferling toune,
Drinking the blude-reid wine:
O quhar will I get guid sailor,
To sail this schip of mine?

S. 352. Der König sitzt in Dumferlin-Schloss,
Er trinkt blutroten Wein:
„Wer ist mein bester Segler?
Er muss in See hinein!“

Die beiden ersten Verse sind in Vorlage und Bearbeitung sehr stimmungsvoll. Der 3. Vers ist bei Fontane treffender. Der König

besitzt doch unter seinen Leuten einen guten Segler. Den besten jedoch muss er haben. Ebenso der 4. Vers.

Er *muss* in See hinein!

Da hilft keine Widerrede.

In der 2. Strophe ändert Fontane wenig. Die merkwürdige Konstruktion mit „up and", die auch sonst in schottischen Balladen zu finden ist, lässt sich im Deutschen nicht gut wiedergeben. Indem Fontane „eldern" durch „schottischer" ersetzt, weiss auch der in der Geographie nicht bewanderte Leser sofort, wo die Ballade spielt.

In der 3. Strophe ist Fontanes Gedicht sprunghaft, das schottische nicht.

V. 9. The king has written a braid letter,
And signd it wi' his hand;
And *sent* it to sir Patrick Spence,
Was walking on the sand.

S. 353. Der König schrieb einen offenen Brief,
Einen Brief mit eigner Hand;
Sir Patrick schritt am Meere
Hin über den knirschenden Sand.
Er sah auf die erste Zeile.

Hier wird nichts vom Überbringen des Briefes gesagt. Diese Sprunghaftigkeit, eine wirkungsvolle Eigentümlichkeit des Volksliedes und der Volksballade, werden wir noch oft antreffen.

In der 4. Strophe ist ebenfalls wenig geändert. Fontane nimmt den letzten Vers der englischen Strophe in die folgende.

V. 17. O quha is this has don this deid,
This ill deid don to me;
To send me out this time o'the zeir,
To sail upon the se?

S. 353. Sein Auge stand in Tränen:
„Wem tat ich also weh,
Zu schicken in dieser *Sturmzeit*
Mich über die *weisse* See?"

Der zweite Vers bei Fontane zeigt uns Spens als friedliebenden, jedoch auch etwas sentimentalen Charakter. Er erinnert sich nicht,

jemand weh getan zu haben. In der Bearbeitung erst wird ganz klar, was für eine Bewandtnis es mit der Jahreszeit hat. „Weisse See“ ist ein treffender Ausdruck. Die stürmischen Wogen krönt weisser Schaum.

V. 21. Mak haste, mak haste, my mirry men all,
Our guid schip sails the morne.
O say na sae, my master deir,
For I *feir* a deadlie storme.

S. 353. „Zu Schiff nun, liebe Mannen,
Wir segeln vor Tagesschein!“
Da sprach ein alter Matrose:
„Sir Patrick, das kann nicht sein.“

Die lebhafte Wiederholung scheint Fontane mit Absicht aufgegeben zu haben; denn er hätte sie leicht in den Vers bringen können. Dem Sir Patrick ist es nicht sehr um die Eile der Abfahrt zu tun. Der 3. und 4. Vers sind in der Bearbeitung treffender als in der Vorlage. Die Wirkung auf uns ist gross, wenn wir sehen, wie ein erfahrener alter Matrose mit festen Worten von der Fahrt abrät, die doch unternommen werden muss. Von Furcht ist dabei nicht die Rede. Auch in der nächsten Strophe ersetzt Fontane die Stelle, wo der Matrose Furcht an den Tag legt.

V. 25. Late late yestreen I saw the new moone
Wi' the auld moone in hir arme;
And I feir, I feir, my deir master,
That we will cum to harme.

S. 353. „Ich hört' in meiner Koje
Die Windsbraut, wie sie gelacht,
Und der neue Mond hielt den alten
Im Arme die letzte Nacht.“

Das Bild vom Mond ist grossartig. Ich habe bis jetzt in den englischen Volksballaden nichts Ähnliches gefunden. Das neue Bild von der Windsbraut, das Fontane beifügt, ist sehr anschaulich und passt ausgezeichnet zum andern.

Die folgende Strophe ist Zutat Fontanes. Sie ist nötig zum raschen Verständnis der Ballade.

S. 353. Es kam der nächste Morgen,
Sie gingen all an Bord,
Sir Patrick und die Seinen
Und mancher schottische Lord.

Die nächsten Verse sind in der Bearbeitung kaum wieder zu erkennen:

V. 29. O our Scots nobles wer richt laith
To weet their cork-heild shoone;
Bot lang owre a' the play wer playd,
Their hats they swam aboone.

S. 354. Im Winde flaggten die Wimpel,
Hoch tanzten Schiff und Flut —
Drei Tage, da schwamm auf dem Meere
Nur noch ein bebänderter Hut.

Die Stelle bei Percy ist in ihrer Andeutungsmanier schwer verständlich. Auch ist die Komik mit den Korkabsätzen der schottischen Adligen hier kaum am Platz. In der Bearbeitung ist alles durchaus deutlich und klar.

Ziemlich genau wiedergegeben ist die Stelle:

V. 33. O lang, lang, may thair ladies sit
Wi' thair fans into their hand,
Or eir they se Sir Patrick Spence
Cum sailing to the land.

S. 354. Nun sitzen viel schöne Frauen
Mit ihren Fächern am Strand
Und warten auf Sir Patrick
Und dass er steig an Land.

Poetischer, aber auch etwas konventioneller ist die 2. Hälfte derselben Strophe in „Aus England und Schottland", S. 491.

Nun sitzen viel schöne Frauen
Bei Aberdour am Strand
Und stützen die weisse Stirne
Auf ihre weisse Hand.

In der Überarbeitung gibt Fontane jedoch die Vorlage genauer wieder. In der „Argo" (1854) und in den Balladen (1861) lautet der zweite Vers:

Mit blitzenden Fächern am Strand,

was der spätern Fassung näher kommt.

Der Bearbeiter hat in dieser und der nächsten Strophe die schlichte, aber hohe Poesie des englischen Gedichtes nicht ganz erreicht.

V. 37. O lang, lang, may the ladies stand
Wi' thair gold kems in their hair,
Waiting for thair ain deir lords,
For they 'll se thame na mair.

S. 354. Alle tragen sie Kämme mit Goldschmuck
Und blicken hinaus aufs Meer,
Doch sie erharren keinen
Und sehen keinen mehr.

Die ältere Fassung lautet („Aus England und Schottland", S. 491):

Sie tragen goldene Kämme
Und starren hinaus aufs Meer,
Doch sie erharren Keinen
Und sehen Keinen mehr,

was rhythmisch einfacher und im Ausdruck poetischer, aber auch etwas schablonenhafter ist.

Die Schlußstrophe in Fontanes Gedicht ist sehr wohlklingend.

V. 41. Have owre, have owr to Aberdour,
It's fiftie fadom deip:
And thair lies guid Sir Patrick Spence,
Wi' the Scots lords at his feit.

S. 354. Fünfzig Faden tief und tiefer,
Da pflegen sie all der Ruh:
Sir Patrick und die Seinen
Und die schottischen Lords dazu.

Herders Übertragung der Ballade ist weniger poetisch.

Der poetische Stil.

Der poetische Stil der Bearbeitung zeigt keine auffällige Eigentümlichkeit. Auffällig ist nur, dass Fontane mehrere Wiederholungen auslässt. Es ist dies wie in „Schön-Margret und Lord William" zum Teil darauf zurückzuführen, dass er den 1. und 3. Vers fast aller Strophen um eine Hebung kürzt.

Der Rhythmus ist sehr fein gehandhabt. Fontane verwendet reichlich Anapäste, die englische Ballade meist Jamben. Schweren zweisilbigen Auftakt finden wir auch in dieser Bearbeitung.

Alle tragen sie Kämme mit Goldschmuck.
Fünfzig Faden tief und tiefer.

Zusammenfassung.

Fontane folgt der Vorlage teilweise genauer als in den meisten Bearbeitungen. Er macht jedoch auch hier unklare Stellen deutlich und fügt eine Strophe zur Vermeidung eines grossen Sprunges hinzu. An einer Stelle ist die Bearbeitung sprunghaft, wo es das Original nicht ist. Das wirkungsvolle Bild von der Windsbraut ist Fontanes Eigentum.

Edward.

Am 7. Oktober 1896 schrieb Fontane an Erich Schmidt, der ihn um Auskunft über die Bearbeitung des „Edward“ ersucht hatte:

„Ich hab es [das Gedicht Edward], als ich ganz jung war, übersetzt und wollte damals dem alten Herder zeigen, was 'ne Harke sei. Vor vier Jahren aber, als die jüngste Auflage meiner Gedichte erschien, war mir doch, wenn auch etwas spät, die Erkenntnis gekommen, dass meine Tamtamübersetzung neben der grossartigen Schlichtheit des alten Generalsuperintendenten (oder was er sonst war) nicht bestehen könne, und da habe ich die Verfehlung durch Ausmerzung gesühnt.“

Fontanes Angaben sind nicht ganz genau. Die Bearbeitung erschien nur in der „Argo“ von 1854 und in den Balladen von 1861. Jetzt ist sie wieder abgedruckt in „Aus dem Nachlass“, Ges. Werke II, 9, S. 131. Im Tunnel wurde sie am 21. November 1852 mit „Sir Patrick Spens“ vorgelesen.

Über das Original, das in Percys Sammlung I, 58 f steht, und über Herders Übersetzung hat Erich Schmidt eingehend gehandelt in den „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte,“ Festgabe für Richard Heinzel, Weimar 1898 (Sonderabdruck).

Die erste Strophe Fontanes ist fast wörtlich genau übersetzt. Hauke wird richtig mit Falke wiedergegeben, während Herder dafür Geier setzt. Die zweite Strophe zeigt Abweichungen.

Zour haukis bluid was nevir sae reid...
My deir son I tell thee, O.
O, I hae killed my reid-roan steid,...
That erst was sae fair and frie, O.

„Argo", S. 211. Deines Falken Blut war nimmer so rot,...
Dein Schwert ist dunkler gerötet; —
Ich hab erstochen mein rotbraun Ross,...
Im Zorne hab ich's getötet.

Der erste und dritte Vers zeigen wörtliche Wiedergabe. Sie sind genauer als Herders Übersetzung. Dagegen sind der zweite und vierte Vers gänzlich geändert worden. Die wenig ausdrucksvolle Beteuerung der Mutter wird ersetzt durch eine neue Begründung, die allerdings nicht viel anderes bringt, als was der erste Vers bereits enthält. Im vierten Vers Fontanes sucht Edward seine Angabe zu begründen. Herder ist hier genauer, ebenso in der folgenden Strophe, wo die beiden ersten Verse frei wiedergegeben sind.

Str. 4. And quhatten penance wul ze drie for that?...
My deir son, now tell me, O.
Ile set my feit in zonder boat,...
And Ile fare ovir the sea, O.

Und so Du büssest, was Du getan,...
Wo hoffst Du Sühne zu finden?
Ich geh an den Strand und steig in den Kahn,...
Und gebe mein Schiff den Winden.

Der zweite Vers des Originals schien dem Bearbeiter offenbar zu nichtssagend. Der Zusatz „Ich geh an den Strand" macht die Bearbeitung allerdings klarer, ob aber auch balladenmässiger, ist eine andere Frage. Durch den Ausdruck „zonder boat" erfahren wir, dass die Szene sich in der Nähe des Meeres abspielt. Dass wir darüber erst hier aufgeklärt werden, ist eine durch die Knappheit des ganzen Gedichtes bedingte Eigentümlichkeit, die des Reizes nicht entbehrt. Der vierte Vers Fontanes ist poetisch ausgeschmückt. Oder handelt es sich nicht um eine blosse Fahrt übers Meer in die Verbannung? Will Edward den Tod suchen, indem er sein Boot Wind und Wellen ungesteuert überlässt? Erich Schmidt deutet die Stelle des Originals auf tödliche Sühne (S. 13), indem er nahverwandte Balladen heranzieht, in denen sich der Mörder in einem bodenlosen Kahn dem Meere überlässt. Mir

scheint es, als ob auch Fontane an eine tödliche Sühne durch Ertränken gedacht habe, wenigstens steht er diesen Balladen näher als dem „Edward“. — Herder springt hier mit dem Original frei um, indem er setzt:

Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, . . .
Will gehn fern übers Meer — O!

Auch in Strophe 5 ändert Fontane. Die Verse 2 und 3 sind ausgeschmückt. Herder hält sich hier eng an den Text.

Str. 6. And quhat wul ze leive to zour bairns and zour wife, . . .
Quhan ze gang ovir the sea, O?
The warldis room, late them beg thrae life, . . .
For thame nevir mair wul I see, O.

Und Weib und Kind, die Du lässest zurück, . . .
Was soll aus den Weinenden werden?
Lass sie betteln gehn nach Brot und Glück, . . .
Ich seh' sie nicht wieder auf Erden.

Die beiden ersten Verse werden frei wiedergegeben. „The warldis room“ übersetzt Fontane nicht. Diese Worte sind nicht auf den ersten Blick klar. Sie sind die Antwort auf die Frage: quhat wul ze leive . . .? Ein Versehen Herders ist es vielleicht, wie Erich Schmidt ausführt (S. 9), wenn er sie wiedergibt mit „Die Welt ist gross“ (the warld is room).

Die grösste Änderung zeigt die Schlußstrophe:

And quhat wul ze leive to zour ain mither deir, . . .
My deir son, now tell mee, O.
The curse of hell frae me sall ze beir, . . .
Sic counseils ze gave to me, O.

Und Deiner Mutter, was lässest Du ihr, . . .
Die Dich unterm Herzen getragen?
Den Fluch der Hölle, den lass ich Dir, Mutter, Mutter,
Die Tat war mein, doch Du rietest sie mir,
Wir haben ihn beide erschlagen!

Der zweite Vers wird ersetzt wie der gleichlautende in Strophe 4. Am bedeutsamsten ist die Änderung am Schluss. Der letzte und die erste Hälfte des zweitletzten Verses sind Zutat Fontanes.

Sie bringen eine stoffliche Abrundung. Aber die eigenartige Wirkung der Strophe beruht doch hauptsächlich auf der Form. Dadurch, dass Fontane sie um einen Vers verlängert, erzielt er eine ähnliche Geschlossenheit, wie wir sie bei den in Terzinen abgefassten Gedichten finden.

Zusammenfassung.

Fontane lehnt sich an wenigen Stellen enger an das Original an, als es Herder tut. Im grossen und ganzen übersetzt Herder genauer. Fontane rundet ab und glättet, wo es ihm möglich ist. Die Form seiner Übertragung ist ausgezeichnet. Herders Verse sind ungelenker, seine Formen mit grösserer Freiheit behandelt. Aber eben darum steht seine Übersetzung auch höher als diejenige Fontanes. Nur Herder hat den Klang des Originals richtig erfasst und wiedergegeben. Mit Recht jedoch stellt Erich Schmidt (S. 12) die Übertragung Fontanes unmittelbar hinter die Verdeutschung Herders.

Die Bearbeitung des Gedichtes durch Platen verrät nichts mehr vom Ton der schottischen Ballade.

Die Wiederholungen im „Edward“ sind so auffällig, ihre Wirkung so gross, dass Fontane auf dieses Stilmittel aufmerksam geworden wäre, auch wenn er keine andere Volksballade gekannt hätte.

Die Jüdin

ist die Bearbeitung von „The Jews daughter“ in Percys „Reliques“ I, 44 ff. Sie wurde am 12. Dezember 1852 im Tunnel vorgelesen.

In den beiden ersten Strophen ändert Fontane sachlich nichts.

Str. 3. Scho powd an apple reid and white
To intice the zong thing in:
Scho powd an apple white and reid,
And that the sweit bairne did win.

„Argo", S. 219. Sie nahm einen roten Apfel
In ihre weisse Hand; —
Da brach der rote Apfel
Des Knaben Widerstand.

Fontane lässt also die Verse 2 und 3 unberücksichtigt. Besonders schade ist es um die wirkungsvolle Wiederholung, die er auslassen muss, weil er nicht Raum dafür hat. Schon hier zeigt sich die Verkürzung des 1. und 3. Verses der Strophen um eine Hebung als eine Fessel für den Bearbeiter. Den Farbenkontrast hat er trotz der Änderung beibehalten können.

Auch in der folgenden Strophe erweist sich die Strophenform der Bearbeitung als zu eng.

V. 13. And scho has taine out a little pen-knife,
And low down by her gair,
Scho has twin'd the zong thing and his life;
A word he nevir spak mair.

Sie hatte ein silbernes Messer,
Das trennte gut und schnitt;
Des Knaben Blut und Leben
Trennte sie heut damit.

Zur Wiedergabe des 3. Verses des Originals braucht Fontane zwei Verse, wodurch er für den 4., was freilich nicht viel schadet, keinen Raum mehr behält. Den 2. Vers ändert er wohl, weil er nicht sehr klar ist. „Little pen-knife" gibt er anschaulich mit „silbernes Messer" wieder. Dass Fontanes Strophe sehr poetisch sei, kann man nicht sagen.

In den folgenden Versen hält sich der Bearbeiter ziemlich eng an die Vorlage, gibt aber die klangvollen Wiederholungen nicht wieder, wie sie es verdienten, was sehr zu beklagen ist.

Die rohe 6. Strophe übergeht er glücklicherweise. Auch eine Milderung hätte hier nicht viel helfen können.

Die 8. Strophe der schottischen Ballade erweitert er zu zwei Strophen.

V. 29. Quhan bells wer rung, and mass was sung,
And every lady went hame:
Than ilka lady had her zong sonne,
Bot lady Helen had nane.

Nun klingen die Abendglocken,
Und die heilige Mess' ist aus,
Die Mütter, raschen Ganges,
Tragen den Segen nach Haus.

Sie denken ihrer Kinder,
Und es lächelt ihr Gesicht;
Sie finden ihre Kinder, —
Nur Lady Anna nicht.

Diese Ausmalung Fontanes ist sehr poetisch. Offenbar des Wohlklanges wegen ändert er Helen in Anna.

Die folgenden Strophen gibt er verhältnismässig genau wieder. Dagegen zeigt die Schlußstrophe eine bedeutsame Änderung:

V. 49. Gae hame, gae hame, my mither deir,
Fetch me my windling sheet,
And at the back o' Mirry-land toun,
Its thair we twa sall meet.

„Geh heim, geh heim, lieb Mutter,
Kann länger nicht bei Dir stehn,
Über Mirryland weit über
Will ich Dich wiedersehn."

Die Änderung des 2. Verses ist wohl auf Fontanes Streben nach Klarheit zurückzuführen. Zu den Schlussversen bemerkt er in der „Argo" für 1854 (S. 234 f), wo er die Ballade veröffentlicht: „Mit Hülfe jedoch einer naheliegenden Wendung (statt: „*hinter* Mirryland" — hab' ich übersetzt: „*über* Mirryland weit über") ist es mir geglückt, durch Hinweis auf den Himmel, das Gedicht einfach und natürlich zum Abschluss zu bringen. Wer mich deshalb tadeln will, vergegenwärtige sich meine Absicht: nicht *literarhistorisch* interessante Beiträge, sondern *Gedichte* liefern zu wollen." Der letzte Satz ist bezeichnend für Fontanes ganze Übersetzertätigkeit.

Durch die Änderung erhält „Die Jüdin“ einen Abschluss, der ihr im Original fehlt. Aber sehr klar ist der neue Schluss deswegen gleichwohl nicht und vor allem nicht poetisch. „Über Mirryland weit über“ klingt wie schlechte Prosa.

Die poetischen Stilmittel

der Ballade sind im englischen Gedicht reichlich verwendet worden. Die Wiederholungen gibt Fontane zum Teil wieder.

V. 1. The rain rins doun through Mirry-land toune,
Sae dois it doune the Pa:
Sae dois the lads of Mirry-land toune.

Durch Mirryland rinnt der Regen,
Und durch Mirryland rinnt der Po,
Und die Mirrylandknaben beim Ballspiel
Durchrennen es ebenso.

Oder: V. 49. Gae hame, gae hame, my mither deir.
Geh heim, geh heim, lieb Mutter.

Aber das sind doch nur Ausnahmen. Das meiste übergeht der Bearbeiter, wohl zum Teil aus Mangel an Raum. Ich habe auf einige Stellen bereits hingewiesen.

Die 2. Strophe des Originals weist ein Stilmittel auf, das Fontane hier ebenfalls nicht wiedergibt, womit er aber später in seinen eigenen Balladen sehr grosse Wirkung erzielt, grammatischen Parallelismus mit Zweiteiligkeit des Verses, sogar verbunden mit identischer Wiederholung.

V. 7. I winnae cum in, I cannae cum in,
Without my play-feres nine.

Der letzte Vers bietet zugleich noch ein Beispiel von ungewöhnlicher Satzstellung, wie sie sich in Fontanes Balladen auch findet.

Die drittletzte Strophe zeigt schweren zweisilbigen Auftakt.

Lady Helen ran to the deip draw-well.
Lady Anna lief zum Ziehbrunn.

Zusammenfassung.

Fontane lässt eine rohe Strophe des Originals weg, und erweitert eine andere zu zwei neuen. Durch eine allerdings nicht poetische Änderung am Schlusse macht er das Ganze geschlossener. Im übrigen hält er sich ziemlich eng an die Vorlage. Dadurch, dass er den 1. und 3. Vers der Strophen um eine Hebung kürzt, mangelt ihm oft der Raum für wirkungsvolle Wiederholungen. Die Bearbeitung erreicht denn auch den poetischen Wert der Form des Originals nicht. Fontane erkannte diesen Wert richtig. Wir können sicher sein, dass die Wirkung, die sie auf ihn ausübte, nicht spurlos vorüberging, wenn das in dieser Bearbeitung auch nicht zum Ausdruck kommt.

Fontane hat der Ballade keinen dauernden Platz in seinen gesammelten Gedichten vergönnt. Er fühlte wohl, dass sie neben Herders Übertragung, die den Ton sehr gut wiedergibt, nicht aufkommen konnte. Der Stoff hat jedenfalls auch das Nötige beigetragen. Schon bei der ersten Vorlesung im Tunnel war er der Gegenstand lebhaftester Erörterungen.

Schön-Margret und Lord William.

Die Ballade wurde am 30. Januar 1853 im Tunnel vorgelesen und zuerst gedruckt in der „Argo“ für das Jahr 1854, S. 216 ff.

Die Vorlage ist „Fair Margaret and sweet William“, Percy II, 638 ff. Die Anfänge der Gedichte weichen erheblich voneinander ab.

V. 1. As it fell out on a long summer's day
Two lovers they sat on a hill;
They sat together that long summer's day,
And could not talk their fill.

I see no harm by you, Margaret,
And you see none by mee
Before to-morrow at eight o' clock
A rich wedding you shall see.

S. 344. „Leb wohl, meine süsse Margret!
Ich hab' eine stolze Braut,
Morgen mit dem frühsten
Werd' ich ihr angetraut.

Leb wohl, meine süsse Margret!
Ich freie die stolze Maid,
Am Kleide trag' ich Hochzeit,
Im Herzen trag' ich Leid."

Die 1. Strophe ist poetisch, aber auch etwas weitläufig.

Fontane führt uns mit dramatischer Lebendigkeit mitten in die Handlung hinein. Die beiden letzten Verse sind sehr knapp, aber trotzdem sehr deutlich. Sie machen uns das Verhältnis der beiden Liebenden sofort klar. Er liebt Margret mehr als seine Braut, die er nur gezwungen heimführt.

Der Sprung zwischen der 2. und 3. Strophe bei Percy ist für den, der das Gedicht zum erstenmal liest oder hört, sicher zu gross. Fontane verkleinert ihn, indem er hinzufügt:

Es kam der Hochzeitsmorgen.

Die 4. Strophe erweitert er zu zweien.

V. 13. Down she layd her ivory combe,
And up she bound her hair;
She went her way forth of the bower,
But never more came there.

S. 344. Sie sah die Braut in Seide,
In Sammet den Bräutigam,
Sie legte schweigend nieder
Den elfenbeinernen Kamm.

Sie schritt zum Strom hinunter
Und brach ein Blümlein da;
Das Blümlein war sie selber,
Ein Fischer sie treiben sah.

Fontane führt die Andeutung der Vorlage aus und macht sie dadurch deutlicher. Auch schöner? Mir scheint die letzte Strophe nicht poetisch zu sein.

Die folgenden Verse fügt er hinzu.

S. 345. Nun blinken die stillen Sterne
Über dem Hochzeitshaus,
Musik ist längst verklungen,
Die Lichter loschen aus.

Sie erleichtern den Übergang zur nächsten Szene.

Vers 23: God give you joy of your gay bride-bed

lässt Fontane unberücksichtigt. Ähnliche Stellen mildert er fast immer.

Poetischer als die Vorlage ist die Bearbeitung im folgenden.

V. 25. When day was come, and night was gone,
And all men wak'd from sleep,
Sweet William to his lady sayd,
My dear, I have cause to weep.

S. 345. Auf blitzt die Morgensonne,
Die Vöglein singen vom Baum,
Lord William spricht: „Lieb' Lady,
Ich hatt' einen bösen Traum."

Er fasst die beiden ersten Verse der englischen Ballade in seinen ersten zusammen und erhält auf diese Weise Raum zu einer kleinen Ausmalung. Der letzte Vers steht unserem Empfinden näher als der entsprechende englische.

Den Traum ändert er ganz.

V. 29. I dreamt a dream, my dear lady,
Such dreames are never good.
I dreamt my bower was full of red swine,[1]
And my bride-bed full of blood.

S. 345. „Ich sah zwei rote Rosen,
Und die eine liebt' ich heiss,
Und als ich brach die andre,
Da wurde die eine — weiss."

Das Bild von den Rosen ist zarter und inniger, jedoch nicht sehr originell.

Die Rede der Gattin Williams lässt Fontane weg. Die Strophe bringt nichts Neues und ist nicht charakteristisch. Sie wiederholt

[1] Statt „swine" „wine" in der 3. Originalausgabe.

zum Teil wörtlich die vorangegangene. Sehr zu Ungunsten des englischen Dichters fällt auch die Vergleichung der nächsten Strophe aus.

V. 37. He called up his merry men all,
By one, by two and by three;
Saying, I'll away to fair Marg'rets bower,
By the leave of my lady.

S. 345. Lord William steigt zu Rosse,
Seine Diener reiten mit,
Er weiss nicht, soll er jagen
Oder soll er reiten im Schritt.

Die Unruhe Williams bei Fontane ist sehr bezeichnend für seinen Zustand. Wie an unsichtbaren Fäden zieht es ihn vor das Fenster der Geliebten (vergl. die folgende Strophe). Bei Percy hat er von Anfang an die Absicht, dorthin zu gehen. — William liebt Margret mehr als seine Frau. Die Gewalt der Liebe zieht ihn fort. Er geht, weil er muss. Da ist es denn für unser Empfinden sehr geschmacklos vom Dichter, dass er den Lord wie einen echten Pantoffelhelden die wenig geliebte Gattin um Erlaubnis bitten und ihn dies sogar aussprechen lässt. Fontanes Änderung ist sehr zu begrüssen.

Ähnlich steht es mit der Stelle:

Then he turned up the covering-sheet.
Pray let me see the dead:
V. 47. Methinks she does look pale and wan,
V. 48. She hath lost her cherry red.

S. 346. Sieben Brüder stehen schweigend
Um ihrer Schwester Bahr',
Noch blinken Wassertropfen
In ihrem goldnen Haar.

Die Verse 47 und 48 wirken fast komisch in ihrer Selbstverständlichkeit. Er weiss, dass sie tot ist, und sagt nun: Sie ist ganz bleich, dünkt mich. Alles klingt bei Fontane natürlicher. Malerisch wirkungsvoll sind die beiden letzten Verse: silberne Wassertropfen im goldenen Haar. Auch die nächste Strophe wird zu ihrem Vorteil geändert.

V. 49. I'll do more for thee, Margaret,
Than any of thy kin;
For I will kiss thy pale wan lips,
Though a smile I cannot win.

S. 346. „Ich liebte dich im Leben,
Ich liebe dich im Tod —
Deine Lippen, könnt' ich sie küssen,
Bis dass sie wieder rot!

Der Ausspruch Williams in der englischen Strophe ist etwas anmassend. Man erwartet mehr als „For I will kiss . . .“ Weiss er denn, dass ihre Verwandten das Gleiche nicht getan haben? Wie natürlich zeigt sich dagegen der Schmerz in den beiden letzten Versen Fontanes!

Auch wo der deutsche Dichter inhaltlich nicht wesentlich ändert, verbessert er doch manchmal den Ausdruck.

Unbedeutende Verse ersetzt er.

V. 59. For I made no vow to your sister dear,
By day, nor yet by night.

S. 346. Ich brach eurer Schwester Herze,
Doch brach ich keinen Schwur.

Wegmann tadelt diese Stelle (S. 43) und bemerkt, nach ihr bleibe es völlig unklar, ob von einer tiefern Neigung bei William die Rede sein könne. Die ganze Ballade und vor allem der Traum in Fontanes Fassung beweist doch die heisse Liebe Williams zu Margret. Er liebt sie, doch hat er ihr die Ehe nicht versprochen. Deshalb bricht er keinen Schwur.

An einer Stelle ist Fontane weniger klar als der englische Balladendichter.

V. 61. Deal on, deal on, my merry men all,
Deal on your cake and your wine;
For whatever is dealt *at her funeral to-day*
Shall be dealt to-morrow at mine.[1]

S. 346. „Zu Tisch nun, liebe Mannen!
Die Tafel blinkt von Wein,
Morgen mit dem frühsten
Soll neu gedeckt sie sein.“

[1] Diese Fassung der Strophe steht erst in der 2. Originalausgabe.

In Fontanes Gedicht wird uns nicht sofort deutlich, was für eine Bewandtnis es mit der Tafel hat, was sicher ein Nachteil ist. Es war natürlich für den Bearbeiter schwierig, in seinen kürzern Versen die volle Stelle der Vorlage unterzubringen. Es ist schade, dass die Wiederholung im 1. Vers wegfällt.

V. 73. They grew as high as the church-top,
Till they could grow no higher;
And there they grew in a true lovers knot,
Made all the folke admire.

S. 347. Sie wuchsen bis zum Dache
Und reichten sich da die Hand,
Kein Auge sah die beiden,
Das nicht in Tränen stand.

Die Änderung ist hier wie in der letzten Strophe gut.

Der poetische Stil.

Die Wiederholung wird in dieser Ballade weniger oft und auffällig angewendet als in andern, woran der Umstand schuld sein mag, dass Fontane wenig Raum zur Verfügung stand, weil er auch hier den 1. und 3. Vers jeder Strophe um eine Hebung kürzt. Hie und da fehlt sie, wo sie in der Vorlage steht; an verschiedenen Stellen fügt er sie neu hinzu, jedoch nicht in auffälliger Weise. Z. B.

S. 344. Leb wohl, meine süsse Margret!

Ganz gleich am Anfang der nächsten Strophe.

In der Einführung der direkten Rede weicht er nicht von seiner Vorlage ab. Bald wird sie eingeleitet, bald in echter Balladenweise unmittelbar angeschlossen.

Zusammenfassung.

An einer Stelle (Totenschmaus) ist das deutsche Gedicht nicht ganz klar. Im übrigen macht der Bearbeiter schwer verständliche Stellen deutlich, glättet zu sprunghaften Szenenwechsel durch Hinzufügung neuer Verse oder sonstige Änderung, ersetzt nichts-

sagende Stellen, vertieft psychologisch und verbessert häufig den Ausdruck.

Das ganze Gedicht ist zarter in der Bearbeitung. Einige Tunnelmitglieder nannten es zu sentimental, worauf Fontane erwiderte (Wegmann, S. 41), „dass man mit der Sentimentalität der ganzen Romantik das Kleid vom Leibe reissen würde".

Wegmann tadelt (S. 43) das Original, weil es die Abkehr Williams nicht motiviere, die Bearbeitung, weil die Motivierung zu schwach sei. Ich bin andrer Ansicht. Dass William die Geliebte nur gezwungen verlässt, scheint mir deutlich genug zum Ausdruck zu kommen. Ich empfinde das bloss Andeutende als eine Schönheit.

Herder hat die Ballade auch behandelt. Er begnügte sich mit einer Übersetzung.

Jung-Musgrave und Lady Barnard

ist die Bearbeitung von „Little Musgrave and Lady Barnard" in Percys Sammlung II, 601 ff. Sie wird im Tunnelprotokoll vom 6. Februar 1853 besprochen. Zuerst veröffentlicht wurde sie in der „Argo" des folgenden Jahres (S. 213 ff).[1]

Die erste Strophe der Vorlage lässt Fontane weg, da sie nur Nebensächliches enthält.

V. 1. As it fell out on a highe holye daye,
As many bee in the yeare,
When young men and maides together do goe
Their masses and mattins to heare,

Little Musgrave came to the church door,
The priest was at the mass.

Er beginnt also mitten im Satz:

S. 333. Jung-Musgrave trat in die Kirche,
Sein Kleid war gold und blau.

[1] Alois Brandl zeigt (S. 61 ff) in seinem Aufsatz „Zur Kritik der englischen Volksballaden" (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar 1898) an dieser Bearbeitung den tiefen Unterschied zwischen dichterischer und philologischer Rekonstruktion verderbter Stellen.

Die Änderung des zweiten Verses ist sehr gut. Der Junge wird durch das Kleid als ein fröhlicher, möglicherweise sogar leichtlebiger Bursche gekennzeichnet. Anregung bot vielleicht die folgende Strophe, in der die Kleider der Damen beschrieben werden.

V. 9. And some of them were clad in greene,
And others were clad in pall,
And then came in my lord Barnardes wife,
The fairest among them all.

S. 333. Er sah sich um im Kreise,
Nur eine fehlte noch;
Ein trat da Lady Barnard,
Das war die schönste doch.

Wie kurz und doch wie anschaulich schildert hier Fontane das Verhalten Musgraves! Die Kleiderbeschreibung wird dadurch glücklich ersetzt.

Ortsnamen unterdrückt Fontane, da sie nicht von Interesse und oft schwer in den Vers zu bringen sind.

V. 21. I have a bower at Bucklesford-Bury,
Full daintilye bedight.

S. 333. „Ich hab' ein Haus im Walde,
Verschwiegen und bewacht.

Dass sich das Haus im Walde befinde, hat Fontane wohl geschlossen aus

V. 47 f. On the *highest tree* in Bucklesford-Bury
All hanged shalt thou bee

und V. 57 f. Methinkes I hear the throstle cocke,
Methinkes I heare the jaye.

Die Änderung von Vers 22 geschah wohl des bequemen Reimes wegen. Auf den ersten Blick scheint sie wenig glücklich; denn das Gegenteil von guter Bewachung zeigt sich später. Die Lady glaubt jedoch an die Zuverlässigkeit ihrer Diener. Und das genügt.

Fontane übt auch hier die Kunst der Andeutung.

V. 23. If thoult wend thither, my little Musgrave,
Thoust *lig in mine armes* all night.

S. 333. „Und willst du kommen, Jung-Musgrave,
Jung-Musgrave, *so komm heut nacht!*"

Die Volksballade sagt es gerade heraus und nimmt uns so jede Illusion. Die Absicht zu mildern hat jedoch bei dieser Änderung sicher auch mitgewirkt.

V. 25. Quoth hee, I thanke yee, ladye faire,
This kindness yee shew to mee;
And wether it be to my weale or woe,
This night *will I lig with thee.*

S 333. Den Knaben überlief es,
Als habe sie ihn geküsst,
Er sprach: *„Ich komme,* lieb' Lady,
Und wenn ich sterben müsst'."

Ein Liebender, der so offen gestandene Gegenliebe findet, wird wohl kaum so untertänig danken wie bei Percy, auch nicht einer höher stehenden Dame gegenüber, besonders, wenn er noch so entschlossen ist. Fontane ändert das. Was er uns gibt, ist trefflich. Die Milderung des letzten Verses ist charakteristisch für ihn. In erotischen Dingen zeigt er eine starke Zurückhaltung. In „Von Zwanzig bis Dreissig" (Ges. Werke, Serie II, Bd. 3, S. 81 f) z. B. rügt er die sinnliche Erotik Storms, die nicht besser werde dadurch, dass sie sich halb verstecke. Ähnliche Milderung finden wir auch später.

V. 61. Lye still, lye still, thou little Musgrave,
And huggle me from the cold.

S. 335. „Gib mir die *Hand,* Jung-Musgrave,
Deine Lippen sind so kalt."

Auch Vers 40 wird auf ähnliche Weise ersetzt.

Unlogische Stellen werden geändert.

V. 29. All this beheard a tiney foot-page,
By his ladyes coach as he ranne.

S. 334. Das hörte der Lady Läufer,
Nicht lang' er so stund und sann.

Nach dieser Stelle der englischen Ballade wäre die Strasse die Szene, während kurz vorher doch alles in der Kirche spielt. Das ist ein Widerspruch. Will man diesen nicht zugeben und alles auf die Sprunghaftigkeit zurückführen, so bleibt doch soviel

sicher, dass die Unklarheit gross ist. Die Änderung ist daher gut. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die erste Fassung der Bearbeitung in der „Argo“ den Widerspruch noch aufweist. Die Verse lauten dort:

S. 213. Das hörte der Lady Läufer,
Der neben dem Wagen rann.

Verbesserung finden wir auch in der folgenden Stelle.

V. 31. Quoth he [der Page], thoughe I am my ladyes page,
Yet Ime my lord Barnardes manne.
My lord Barnard shall knowe of this
V. 34. Although I lose a limbe.
V. 35. And ever whereas the bridges were broke,
He layd him downe to swimme.

S. 334. „Und bin ich Myladys Läufer,
So bin ich Mylords Mann!“
Er sprach es und lief waldeinwärts,
Lief über das Heideland;
Die Sterne standen am Himmel,
Als vor dem Schloss er stand.

Die beiden ersten Verse genügen vollkommen, um uns des Pagen Absicht kund zu tun. Vers 34 ist etwas trivial, der Sprung zwischen Vers 34 und 35 zu unvermittelt. Das Motiv, dass gerade jetzt mehrere zerbrochene Brücken den Lauf des Pagen hindern, ist an den Haaren herbeigezogen. Fontane beseitigt diese Fehler und Unebenheiten.

Zur bessern Erklärung der Lage wird die folgende Strophe beigefügt.

S. 334. „Sie küssen sich im Walde,
In deines Försters Haus —
Lass satteln, Mylord Barnard,
Und komm und reite hinaus!“

Das Försterhaus wird in der englischen Ballade nicht erwähnt. Nur unbestimmte Angaben werden gemacht. Warum der Lord durch das merkwürdige Ausbleiben der Lady nicht argwöhnisch wird, ist bei Fontane leicht zu erklären. Sie hat wohl, was zeitgemäss ist, tagsüber im Walde gejagt, und ihr Gemahl wird nun

denken, sie werde, von der Nacht überrascht, im Försterhaus Schutz gesucht haben. Den Lord mögen wichtige Geschäfte abgehalten haben, mitzumachen.

Die bei Percy zuerst etwas zahm dargestellte Erregung des Lords schildert Fontane ungemein lebhaft, obgleich kurz.

V. 41. If it be trewe, thou tiney foot-page,
This tale thou hast told to mee,
Then all my lands in *Bucklesford-Bury*
I freelye will give to thee.

S. 334. Der Lord fuhr auf vom Lager:
„Lieber Läufer sprichst du wahr,
Mein Forst und meine Äcker
Sind deine *auf ein Jahr.*“

Da für Fontane die *örtliche* Beschränkung der Belohnung infolge der Weglassung des Eigennamens wegfällt, gibt er eine *zeitliche*. Denn der Lord kann dem Pagen doch nicht alle Länder als dauernden Besitz geben.

Den gleichen Vers wie in der eben angegebenen Strophe ersetzt Fontane auch in der folgenden.

V. 45. But and it be a lye, thou tineye foot-page,
This tale thou hast told to mee...

S. 334. „Doch hast du falsch gesprochen,
Oder trog dich falscher Schein...“

Die Drohung des Lords wird schrecklicher, wenn der Page sogar für den Fall, dass er sich geirrt hat, gehängt werden soll.

Leicht begreiflich ist die Änderung in

V. 53 ff. Then some they whistled, and some they sang,
And some did loudlye saye,
Whenever lord Barnardes horne it blewe,
Awaye, Musgrave, awaye.

S. 335. Hin ging es über die Heide,
Lord Barnards Horn erklang —
Jung-Musgrave küsste die Lady,
Er küsste sie so bang.

Wer sind die Leute, die Musgrave warnen wollen? Am ehsten denkt man wohl an die Mannen des Lords. Wie können diese

aber rufen: „Fort, Musgrave, fort!“ ohne dass sie der Lord dafür bestraft? Oder sind es getreue Leute der Lady? Diese sind nirgends erwähnt. Wären solche zur Stelle, und erführen sie die Gefahr, worin die Herrin schwebt, sie kämen selber gelaufen oder machten soviel Lärm, dass der Liebende sicher nicht nur an Vogelschrei dächte. Fontane tilgt diese Unklarheit. Alles ist bei ihm poetisch und leicht verständlich, und doch verwischt er das Sprunghafte nicht. Die beiden letzten Verse machen uns auch deutlich, wer in der nächsten Strophe spricht.

V. 57. Methinkes I hear the throstle cocke,
Methinkes I heare the jaye,
Methinkes I heare lord Barnardes horne,
I would I were awaye.

S. 335. „Ich hör' es von fernher klingen —
Das ist keine *Wachtel* im Korn,
Das ist kein Häher im Walde,
Das ist Lord Barnards Horn!“

Der letzte Vers bei Percy stellt Musgrave als Feigling dar. Das ist er bei Fontane nicht. Die Rede im englischen Gedicht bezieht sich im Anfang auf die vorhergehende Strophe mit dem Vers:

Then some they *whistled*, and some they *sang*.

Da Fontane dies ganz ändert und nur den Hörnerklang erwähnt, muss er hier setzen: Das ist *keine* Wachtel ... Denn Hörnerklang kann man mit Wachtelsang kaum verwechseln.

Warum ändert der Bearbeiter „throstle“ in „Wachtel“? Leicht möglich ist: Er fand den Reim „Korn“ auf das gegebene „Horn“ bequem. Da nun aber die Drossel meist im Walde lebt, die Wachtel jedoch ein Feldvogel ist, setzte er diese ein. Diese Annahme scheint mir vieles für sich zu haben, da „im Walde“ im 3. Vers auch Zutat ist, Fontane also auf eine genau der Wirklichkeit entsprechende Ausdrucksweise achtete. Solche geringe Änderungen sind bei einem Übersetzer und vollends bei einem Bearbeiter sicher häufig das Ergebnis einer bequem gefundenen Reimformel oder eines entsprechenden Verses. Das schmälert das Verdienst

auf keine Weise. *Wie* man ändert, darauf kommt es in erster Linie an. Und Fontane ändert gut. — Man beachte die Ähnlichkeit der ganzen Szene mit Motiven des Tageliedes.

Eine leichte Änderung finden wir im Folgenden:

V. 65. Is not thy hawke upon the pearche,
Thy horse eating corne and haye?

S. 335. „Dein Falk hat Schellen und Bänder,
Dein Ross hat Streu und Korn.

Die Schellen und Bänder, die der Falke trägt, kennzeichnen seinen Gebieter ebenso treffend wie

„Sein Kleid war gold und blau"

in der ersten Strophe des Gedichtes.

Fontane hat schon früher alle Stellen, die sich auf den Beischlaf beziehen, gemildert. So macht er es auch hier.

V. 73. He lifted up the *coverlett,*
He lifted up the *sheete.*

S. 335. Er schob zurück den *Vorhang,*
Zorn schüttelte seinen Leib.

Es ist auffallend, wie oft sich in den englischen Balladen neben der schönsten Poesie die grösste Plattheit breit macht.

V. 77. I find her sweete, quoth little Musgrave,
The more is my griefe and paine;
Ide gladlye give three hundred poundes
That I were on yonder plaine.

S. 335. „Ich finde sie süss, Lord Barnard,
Ich finde sie süss und traut,
Und schliefe doch lieber im Walde
Bei Ginster und Heidekraut."

Der 3. Vers bei Percy wirkt komisch. Geldsachen passen nicht in solche Liebesballaden. Auch der Lord scheint oft und gern an seinen Geldbeutel zu denken.

V. 85. I have two swordes in one scabbarde,
Full deare they cost my purse.

S. 336. Und hast du keine Waffen,
Ich hab' zwei Klingen hier.

Wie einfach und geschmackvoll drückt sich Fontane aus! Seine Verse sind ganz aus der Situation geboren.

Den Charakter des Lords stellt der deutsche Dichter in helleres Licht.

V. 81. Arise, arise, thou little Musgrave,
And put thy cloathes nowe on,
It shall never be said in my countree,
That I killed a naked man.

S. 336. „Steh auf, steh auf, Jung-Musgrave,
Leg Kleid und Waffen an,
Steh auf, ich *mag nicht* töten
Einen unbewehrten Mann."

Barnard erschlägt den Jüngling nicht ohne weiteres. Darin stimmen Vorlage und Bearbeitung überein. Aber der Grund scheint mir ein anderer zu sein. Bei Percy handelt er so, um seinen guten Ruf nicht zu gefährden, bei Fontane aus innerem Rechtsgefühl.

Die zwei folgenden Strophen zieht Fontane in eine zusammen.

V. 93. With that bespake the ladye faire,
In bed whereas she laye,
V. 95. *Althoughe* thou art dead, my little Musgrave,
Yet for thee I will praye:
And wishe well to thy soule will I,
So long as I have life;
So will I not do for thee, Barnard,
Thoughe I am thy wedded wife.

S. 336. Die Lady warf sich auf ihn:
„Leb wohl mein süsser Knab',
Will beten für deine Seele,
So lang' ich Leben hab'!"

Der 2. Vers wird weggelassen wie die andern ähnlichen alle, wie wir gesehen haben. Dass sich die Lady auf den Toten wirft, ist ihrer Leidenschaft gemässer als ihr Verharren im Bett. Ihre Rede ist bei Fontane einfacher und inniger. Vers 95 und 96 tönen etwas abgeschmackt. „Ich will für dich beten, *obgleich* du gestorben bist." Das heisst etwa: Obschon ich jetzt nichts mehr

von dir habe, will ich am Ende doch noch für dich beten. Ein grosser echter Schmerz könnte keine solchen Worte finden. Die beiden letzten Verse schienen Fontane wohl zu hart.

Unmenschlich handelt der Lord in der englischen Ballade an seiner Gattin, indem er ihr die Brüste wegschneidet.

V. 101. He cut her pappes from of her brest;
Great pitye it was to see
Some drops of this faire ladyes bloode
Run trickling downe her knee.

S. 336. „Dann bete schnell, lieb' Lady,
Und bete für dich mit!"
In ihren weissen Nacken
Die rote Klinge schnitt.

Eine solche Stelle konnte Fontane nicht stehen lassen. Durch die Änderung wird der Charakter Barnards menschlicher. Volkstümlich ist der Farbenkontrast, den Fontane in den beiden letzten Versen hinzufügt, weiss-rot. Wir finden Ähnliches oft in den englischen Volksballaden. Ich muss dabei immer an die wundervolle Stelle in Wolframs „Parzival" denken, wo Parzival durch die Blutstropfen im Schnee an das Antlitz seiner geliebten Kondwiramurs erinnert wird.

Die drei Schlußstrophen lässt Fontane weg. Er ersetzt sie durch zwei neue.

V. 105. Wo worth, wo worth, my merrye men all,
You never were borne for my goode:
Why did you not offer to stay my hande,
When you see me wax so woode?

For I have slaine the fairest sir knighte,
That ever rode on a steede;
So have I done the fairest ladye,
That ever ware womans weede.

A grave, a grave, lord Barnard cryde,
To putt these lovers in,
But lay my ladye o' the upper hande,
For shee comes o' the better kin.

S. 336. Lord Barnard stieg zu Rosse,
Auf glomm der erste Schein:
„Begrabt sie beieinander —
Ein Grab und einen Stein!“

Lord Barnard ritt von dannen,
Sah starr ins Morgenlicht:
„Die Ehre ist genesen,
Mein Herze ist es nicht!“

Die 1. Strophe zeigt den Lord von einer schwachen Seite. Jetzt sollen noch seine Diener schuld sein, weil sie ihn nicht zurückgehalten haben. Seine Reue findet besonders starken Ausdruck in der 2. Strophe. Die letzte Strophe und vor allem die beiden letzten Verse wirken komisch. Der Lord ist überwältigt von Schmerz und Reue, ruft nach einem Grab für seine Opfer, und nun kommt ihm plötzlich in den Sinn, dass seine Gattin aus edlerem Geschlecht ist als Musgrave, folglich soll sie auch einen bessern Platz im Grab erhalten. Von Liebe keine Spur. Und nun Fontane? Ich kann mir keinen stimmungsvolleren Schluss denken als diese beiden Strophen. Lord Barnards Ehre verlangte, was er tat. Er tat es mit blutendem Herzen. Noch liebt er sie. Aber keine Reue. Auch jetzt noch würde er gleich handeln, weil er müsste. Seine Ehre ist genesen. Nun kann er ruhig nach Hause reiten. Ruhig? Ja, wenn er kein Herz hätte!

Barnards Charakter ist bei Fontane fest, aus einem Guss.

Der poetische Stil.

Die Wiederholung verleiht auch hier dem poetischen Stil das Gepräge. Fontane gibt die entsprechenden Stellen seiner Vorlage wieder. Lebhaft klingen die Verse

75. How now, how now, thou little Musgrave.
S. 335. Sag an, sag an, Jung-Musgrave.

81. Arise, arise, thou little Musgrave.
S. 336. Steh auf, steh auf, Jung-Musgrave.

Steigerung vermittelst Wiederholung finden wir in

V. 57 ff. Methinkes I hear the throstle cocke,
Methinkes I heare the jaye,
Methinkes I heare lord Barnardes horne...

S. 335. Das ist keine Wachtel im Korn,
Das ist kein Häher im Walde,
Das ist Lord Barnards Horn!

Wiederholung der gleichen Handlung:

V. 89. The first stroke that little Musgrave strucke,...
The next stroke that lord Barnard strucke.

S. 336. Jung-Musgrave schlug zum ersten...
Lord Barnard schlug zum zweiten.

Nur an wenigen Stellen lässt Fontane die Wiederholung der Vorlage weg, weil er eine Änderung nötig findet aus Gründen, die ich schon bei den einzelnen Stellen erörtert habe. An verschiedenen Orten fügt er eine neue hinzu.

Wiederholung mit näherer Ausführung:

S. 333. Ihr Auge fiel auf Musgrave,
Ihr Auge wie Sonnenschein.

Die direkte Rede wird meist nicht eingeführt. Sprunghaft und unvermittelt ist gewöhnlich der Dialog.

Das für Fontane charakteristische Inquit am Schluss finden wir auch einmal.

Die kurzen Hauptsätze von Verslänge wendet er oft an. Ein Beispiel mag für viele stehen.

S. 335. Hin ging es über die Heide,
Lord Barnards Horn erklang —
Jung-Musgrave küsste die Lady,
Er küsste sie so bang.

Fontane gibt die Strophenform seiner Vorlage nicht genau wieder. Der 1. und 3. Vers sind bei Percy vierhebig mit stumpfem Ausgang, bei ihm dreihebig klingend. Doch fällt der Unterschied nicht sehr auf, da diese Verse reimlos sind.

Zusammenfassung.

Fontane mildert Krasses, ersetzt platte Verse, macht dunkle Stellen deutlicher und veredelt den Ausdruck. Die Personen individualisiert er stärker. Musgrave ist bei ihm ein leichtsinniger, aber nicht feiger Jüngling wie bei Percy. Lord Barnard ist fest, einheitlich, edel bei Fontane, roh, hochmütig bei Percy.

Lord Murray

ist wohl die nächste Bearbeitung Fontanes. Sie wurde gedruckt in „Ein Sommer in London“ („Aus England und Schottland“, S. 153) und in ganz gleicher Fassung in der „Argo“ für 1854 (S. 221).

Vergleichen wir sie mit der Vorlage, die in Percys Sammlung I, 402 f unter dem Titel „The Bonny Earl of Murray. A Scottish Song“ zu finden ist.

Schon die Anfangsstrophe wird geändert.

V. 1. Ye highlands, and ye lawlands,
Oh! whair hae ye been?
They hae slaine the earl of Murray,
And hae layd him on the green.

S. 354. Ihr bunten Hochlands-Clane,
Was waret ihr so fern?
Sie hätten nicht erschlagen
Lord Murray, euren Herrn!

Der unvollständige Satz des 3. und 4. Verses in der deutschen Strophe ist nicht besonders ansprechend. Die Verse der Vorlage sind eindrucksvoller. Die 2. Strophe ersetzt Fontane vollständig.

V. 5. Now wae be to thee, Huntley!
And whairfore did you sae?
I bade you bring him wi' you,
But forbade you him to slay.

S. 355. Er kam von Spiel und Tanze,
Ritt singend durch die Schlucht —
Sie haben ihn erschlagen
Aus Neid und Eifersucht.

Die englische Strophe ist an und für sich nicht verständlich. Wir können nur vermuten, um was es sich handelt. Fontanes Strophe dagegen klärt uns in aller Kürze über alles Notwendige auf. Sie ist stimmungsvoll. Die Vorausnahme des Schlusses haben wir schon in „Percys Tod" gefunden. Fontane verwendet sie auch in andern Balladen („Die Brück' am Tay", „John Maynard"). Kleist braucht dieses Kunstmittel in seinen Novellen („Die Marquise von O.", „Michael Kohlhaas"). Eine solche Vorausnahme zerstört die Spannung des Lesers teilweise, macht ihn dadurch aber empfänglich für die Schönheiten im einzelnen.

Die Steigerung in den folgenden Strophen ist sehr wirkungsvoll. Sie ist Zutat Fontanes.

S. 355. Im Lenze, ach, im Lenze ...
Im Sommer, ach, im Sommer ...
Im Herbste, ach, im Herbste —

Percy hat dreimal

He was a braw gallant.

Die letzte Strophe der englischen Ballade, die, für sich betrachtet, gut ist, lässt Fontane weg und ersetzt sie durch seine 2. Strophe, der er als Schluss die Anfangsstrophe folgen lässt. Murray erscheint infolge der Weglassung in der Bearbeitung jünger, da er unverheiratet gedacht wird. Das kann der Wirkung des Gedichtes nur zustatten kommen. Indem Fontane die beiden Anfangsstrophen in umgekehrter Reihenfolge auch an den Schluss setzt, wird das Ganze harmonisch zu einem Ring geschlossen.

Die drei Mittelstrophen lässt Fontane im Kern unangetastet. Er fügt jedoch die Steigerung bei, wie wir schon gesehen haben, und ändert im Kleinen, wodurch das Gedicht gewinnt. Als Beispiel mögen die Verse dienen:

V. 17. He was a braw gallant,
And he playd at the gluve;
And the bonny earl of Murray,
Oh! he was the queenes luve.

S. 355. Im Herbste, ach, im Herbste —
Zu Tanze ging es hin:
„Mit Murray will ich tanzen!“
Rief da die Königin.

Fontane mildert die Vorlage zum Vorteil der Bearbeitung. Wir haben mehr Erbarmen mit dem unglücklichen Jüngling, wenn er nicht „the queenes luve“ ist, sondern sterben muss, nur weil die Königin mit ihm tanzt.

Der poetische Stil

weist in diesem kurzen Gedicht nichts Hervorstechendes auf. Die Strophenform gibt Fontane genau wieder.

Zusammenfassung.

Fontane hat durch Ersatz einer Strophe, Herausarbeitung der Steigerung, Umschliessung des Kerns der Handlung mit je zwei Strophen und Änderung des Ausdrucks ein abgerundetes Kunstwerk geschaffen, das von der Vorlage nur die Motive und die Strophenform zeigt.

Marie Duchatel.

In einem Brief Fontanes vom 12. September 1854 an Storm lesen wir:

„Mit Balladen kann ich fix und fertig aufwarten; ich werde Ihnen eine und zwar „Marie Duchatel“ zum Geburtstag schicken. Heut hab' ich keine Zeit mehr zum Kopieren. Ihr Urteil und einzelne Winke zur Korrektur erwartet dann gelegentlich Ihr Th. Fontane.“

und in einer Mitteilung an Wilhelm von Merckel vom 25. März 1859:

„Ich las [beim König von Bayern] den „Seidlitz“, den „Letzten York“ und auf Pauls [Heyse] besondern Rat „Marie Duchatel“, eine altschottische Ballade, deren Sie sich schwerlich entsinnen werden, wenn Sie sie überhaupt je gehört haben.“

Aus der ersten Stelle könnte man schliessen, es handle sich um ein Originalgedicht Fontanes, um so mehr als die Ballade in der Ausgabe der Gedichte (S. 158) neben seinen eigensten Schöpfungen steht. Die Vergleichung mit einer schottischen Ballade, „The Queen's Marie", die in Scotts „Minstrelsy of the Scottish Border" (S. 219) zu finden ist, ergibt jedoch, dass es sich um eine Bearbeitung handelt. Sie wurde am 1. Oktober 1854 im Tunnel vorgelesen.

Die beiden ersten Strophen sind Zutat Fontanes.

S. 158. „Welchen Hofstaat bringt unsre Königin mit?"
„Sie bringt mit ihre vier Marien,
Ihre vier Marieen von Frankreich her,
Die müssen mit ihr ziehn.
Die müssen ihr plätten und glätten das Bett
Und warten auf der Schwell'
Ich kenne die jüngste, die schönste,
Das ist Marie Duchatel."

Den Stoff dazu fand er in einer Anmerkung Scotts zur Ballade (S. 220).

„The Queen's Maries were four young ladies of the highest families in Scotland, who were sent to France in her train, and returned with her to Scotland... Keith gives us their names, p. 55. «The young Queen, Mary, embarked at Dunbarton for France,..., and with her went..., and four young virgins, all of the name of Mary, viz. Livingston, Fleming, Seatoun and Beatoun.»"

Scott zitiert auch eine Stelle aus John Knox's „History of the Reformation", die den Stoff der Ballade enthält. Die Trägerin der Handlung ist hier „a French woman, that served in the Queen's chamber". Fontane hat weder einen der vier angegebenen schottischen Namen, noch den, den er in der englischen Ballade fand, Marie Hamilton, verwendet. Er nennt sein Gedicht „Marie Duchatel", zu dem französischen Namen vielleicht angeregt durch Knox's „a French woman".

Indem Fontane die beiden Strophen hinzufügt, macht er uns die Situation der ganzen Ballade von vorneherein sofort klar. Klarer ist bei ihm ebenfalls die Stelle:

S. 159. Und eh' drei Monde waren ins Land,
Da sangen sie, gross und klein:
Ach, ohne Marie Duchatel
Könnten wir gar nicht sein! —

Marie Duchatel, Marie Duchatel,
Wolle nicht in den Garten gehn:
Der König ist da, und die Nacht ist nah,
Und du kannst nicht widerstehn!

S. 219. She hadna been about the King's court
A month, but barely three,
Till frae the King's court Marie Hamilton,
Marie Hamilton durstna be.

Durch Hinzufügung einer Strophe verdeutlicht er uns hier die Lage.

Die 11. Strophe erweitert er zu zwei Strophen (14 und 15), indem er die Handlung in Einzelheiten beschreibt. Dagegen zieht er die Strophen 12 und 13 in eine (16) zusammen.

Durch die Änderung einer wenig sagenden Strophe wird der plötzliche Sprung zum Folgenden vermieden.

S. 220. But little wist Marie Hamilton,
When she rade on the brown,
That she was ga'en to Edinburgh town,
And a' to be put down.

S. 160. Und als sie kamen zum Tore,
Da wussten sie's schon in der Stadt,
Alle Mädchen und Frauen schluchzten,
So oft sie gegrüsset hat.

Die vorletzte Strophe der englischen Ballade streicht Fontane. Sie ist nicht ganz klar.

Einzelheiten.

Die drei ersten Strophen des Originals beginnen mit dem Vers:

S. 219. Marie Hamilton's to the kirk gane.

Fontane setzt dafür:

S. 158. Marie Duchatel sprang ans Ufer.
Marie Duchatel sprang in den Bügel.
Marie Duchatel sprang aus dem Sattel,

und zeigt so die Hauptperson in Situationen, die ihre Reize einem königlichen Auge gewiss begehrenswerter erscheinen lassen.

Scheinbar gering ist die Änderung in den Versen:

S. 219. The King is to the Abbey gane,
To pu' the Abbey tree,
To scale the babe frae Marie's heart;
But the thing it wadna be.

S. 159. Nun pflücket sie heimlich vom Klosterbaum
Und ringt ihre Hände wund,
Doch das Leben unterm Herzen
Wird lebendiger jede Stund.

Nicht der König, sie selbst pflückt heimlich vom Klosterbaum. Wir fühlen ihre Verzweiflung, ihre Angst vor der Schande. Für den König ist die Entdeckung ihres Zustandes von geringern Folgen. Deshalb lässt es uns auch kälter, wenn *er* die angegebene Handlung ausführt. Von reiner Poesie sind die beiden letzten Verse.

Immer sind es nur vereinzelte Zeilen, in denen Fontane sich wörtlich an die Vorlage hält.

Die Szene wird vom deutschen Dichter nach Stirling verlegt.

S. 160. Wir reiten von Schloss Stirling
Bis Edinburg ohne Müh.

Scott hat nur:

For I am going to Edinburgh town,
A rich wedding for to see.

In der englischen Ballade ist kein Ort angegeben für die erste Hälfte der Handlung. In Wirklichkeit war es wohl nicht Stirling, sondern Holy-rood Palace. Holy-rood wird im „Minstrelsy" nicht erwähnt, aber Stirling. Fontane hatte wohl von jener nahe bei Edinburg gelegenen Residenz zur Zeit der Abfassung der Ballade noch nichts gehört. Er lernte sie später auf seinen Wanderungen in Schottland kennen.

Die Änderung der 2. Hälfte der folgenden Strophe ist nicht nur gut, sondern auch charakteristisch für das Verhältnis des Bearbeiters zum Original.

S. 220. Ride hooly, hooly, gentlemen,
Ride hooly now wi' me!
For never, I am sure, a wearier burd
Rade in your companie.

S. 160. „Haltet an, liebe Herren und Damen,
Ich kann nicht folgen mehr!"
Sie hörtens und sprengten weiter,
Sie ritt seufzend hinterher.

Schade ist, dass Fontane dabei die Wiederholung weglässt. Ähnliche Kleinmalerei finden wir auch sonst häufig.

Vollständig geändert werden die Verse:

S. 220. When she gaed up the tolbooth stairs,
The corks frae her heels did flee;
And lang or e'er, she cam down again,
She was condemn'd to die.

S. 161. Am Nordertor, wo das Zollhaus steht,
Da sassen sie zu Gericht,
Sie war erst sechzehn Jahre,
Es konnte sie retten nicht.

Dass tolbooth das Gefängnis Edingburgs war, wusste Fontane damals vielleicht noch nicht. Der 2. Vers bei Scott ist schwer verständlich. Über das Alter des Mädchens steht in der englischen Ballade nichts. In einer Anmerkung des Herausgebers zum Gedicht finden wir das Zitat:

S. 219. „The Prince's bed it was sae saft,
The spices they were sae fine,
That out of it she could not be,
While she was scarce fifteen. Motherwell, p. 317."

Vielleicht kam Fontane durch diese Lesart auf den Gedanken, das jugendliche Alter des verführten Mädchens zu verwenden; es ist leicht möglich, dass er diese Ausgabe des „Minstrelsy" gekannt hat.

Freie Ausmalung der Vorlage bemerken wir ebenfalls in der Stelle:

S. 220. When she cam to the Netherbow port,
She laughed loud laughters three;
But when she cam to the gallows foot,
The tears blinded her ee.

S. 161. Durchs Südertor, am andren Tag,
Ein Zug und ein Karren schlich,
Marie Duchatel wollte lächeln
Und weinte doch bitterlich.

Schon oft haben wir gesehen, dass Fontane Ortsnamen durch allgemeine Bezeichnungen ersetzt wie hier. Ebenso liebt er es, kurze Zeitangaben einzuschieben wie „am andren Tag“. Die Ankunft auf der Richtstätte verlegt er in die folgende Strophe, wo er die unnötigen Eigennamen weglässt.

In zwei aufeinander folgenden Strophen lesen wir:

S. 220. But now I've gotten for my reward
The gallows to be my share.

und But now I've gotten for my reward
The gallows tree to tread.

S. 161. Dass es so kommen würde,
Das hab' ich nie gedacht.
Von diesem Tag und dieser Stund',
Ach, hab' ich nie geträumt.

Die Verse sind zarter, weiblicher in ihrer neuen Form. Ebenso:

S. 220. I charge ye all, ye mariners,
That sail upon the sea,
Let neither my father nor mother get wit
This dog's death I'm to die.

S. 162. „Erzählt nicht meiner Mutter
Von dem Brett, auf dem ich stand,
Und nichts von meinem Tode
Und nichts von meiner Schand'.“

Dass Fontane den letzten Vers nicht stehen lassen konnte, begreifen wir. Vers 1 und 2 im englischen Gedicht kommen mit geringer Änderung schon in der vorhergehenden Strophe an gleicher Stelle vor. Diese Wiederholung ersetzt er durch die ausführlichere Schilderung in der angeführten Strophe.

Rührend durch die direkte Anrede ist die Schlußstrophe bei Fontane.

Der poetische Stil.

Auffällig ist die häufige Wiederholung des Personennamens. „Marie Duchatel“ kommt im Gedicht vierzehnmal vor, und zwar zwölfmal in den ersten 12 Strophen, „Marie Hamilton“ elfmal bei Scott, und zwar zehnmal in den ersten 11 Strophen. Hat man sich einmal an das Gedicht gewöhnt, dann wird einem die Wirkung dieses Kunstmittels nicht entgehen.

Gewöhnliche Wiederholungen wie in den übrigen Balladen finden wir ebenfalls.

S. 159. Und eh' drei Wochen waren ins Land...
Und eh' drei Monde waren ins Land.

S. 219. She hadna been about the King's court
A month, but barely one...
She hadna been about the King's court
A month, but barely three. —

Manchmal zeigt Fontane eine ganz andere Wiederholung als seine Vorlage, aber an gleicher Stelle.

S. 220. I charge ye all, ye mariners,
When ye sail ower the faem,
Let neither my father nor mother get wit...
I charge ye all, ye mariners,
That sail upon the sea,
Let neither my father nor mother get wit...

Fontane setzt dafür:

S. 161. Erzählt kein Wort in Frankreich...
Erzählt nicht...
Und nichts von meinem Tode
Und nichts von meiner Schand'.

Im übrigen lässt er oft wirkungsvolle Wiederholungen weg. Der Grund liegt gewöhnlich in Zusammenziehungen und Verkürzungen und in dem Bestreben, weniger sagende Verse durch ausführliche Kleinmalerei zu ersetzen.

Der poetische Stil der Ballade weist sonst keine auffälligen Besonderheiten auf. Der Dialog ist dramatisch lebhaft und nicht beschwert durch ausführliche Einführung der direkten Rede. Alter-

tümliche Formen und Satzstellungen werden vermieden, die überlangen Strophen der Vorlage gekürzt. Wirkungsvoll sind auch hier die schweren zweisilbigen Auftakte.

Marie Duchatel sprang ans Ufer.
Haltet an, liebe Herren und Damen.

Einen eigenartigen Eindruck ruft der Dichter oft damit hervor, dass er ein trochäisch gebautes Wort in den Versanfang stellt. Der Bau der Verse ist sonst jambisch-anapästisch.

„Nun schwimme oder sinke!"
Flüstert sie in den Wind. —
Am andern Morgen läuft's auf und ab:
„*Wisset* ihr, was geschah?" usw.

Zusammenfassung.

„Marie Duchatel" ist die freie Bearbeitung der Ballade „The Queens Marie", die in Scotts „Minstrelsy of the Scottish Border" steht. Die englische Ballade ist gut gebaut, Fontane brauchte nur wenig am Aufbau zu ändern. Durch Beifügung der zwei Anfangsstrophen und durch Zusammenziehung oder Erweiterung einiger Stellen macht er das Gedicht klarer. In den Einzelheiten verfährt er ganz frei. Nur einzelne Verse sind hie und da fast wörtlich übersetzt. Durch Milderung roher Stellen und durch Ausgestaltung des Details formt Fontane die Vorlage zu einem wirkungsvollen Gedicht.

* * *

Aus London schrieb Fontane am 23. Juni 1856 an Eggers, der ihn um Beiträge für die „Argo" ersucht hatte:

„Ich habe ausser der *mir* angehörigen Douglasballade [„Archibald Douglas" mehr als ein Dutzend Übersetzungen in meinem heimatlichen Schreibpult liegen. Wie sie aber ausgraben? Es ist nahezu unmöglich. Auch müsst' ich noch daran korrigieren, und die Stimmung dazu ist so schlecht wie möglich. Ich habe hier andres zu tun".

Diese Briefstelle kann sich nicht auf die von mir bereits behandelten Balladen beziehen, denn diese waren, mit Ausnahme von „Marie Duchatel", zur Zeit der Abfassung des Briefes bereits

gedruckt. Die erwähnten „Übersetzungen“ sind jedenfalls vor dem Herbst 1855 entstanden; denn damals siedelte Fontane nach England über. Sie zeigen ihn auf der Höhe seiner Balladenkunst.

Bertrams Totengesang

ist eine Bearbeitung von „Barthram's Dirge“, einem Gedicht in der Sammlung Scotts (S. 100). Es wird dort nur unvollständig mitgeteilt. Vieles ist von Surtees, der es nach dem Gesang einer Arbeiterfrau aufgezeichnet und Scott gesandt hatte, ergänzt worden. ( ) deuten die betreffenden Stellen an.

Das Gedicht beginnt mit der prächtigen Strophe:

S. 100. They shot him dead at the Nine-Stone Rig,
Beside the Headless Cross,
And they left him lying in his blood,
Upon the moor and moss.

S. 351. Sie schossen ihn tot um Mitternacht,
Wo das Steinkreuz ragt empor,
Und sie liessen in liegen in seinem Blut
Auf dem einsamen Heidemoor.

Fontane beschränkt sich darauf, die Eigennamen zu ersetzen, was er sehr gut ausführt. Das einzige Wort „Mitternacht“ erhöht die Stimmung um vieles. Ein weitere Änderung hätte sicher nur schaden können. Ein solches Erkennen der Schönheiten eines Gedichtes und ihre feinfühlige Wiedergabe dürfen nicht weniger hoch angerechnet werden als die Verbesserung einer schlechten Stelle. Dem schöpferischen Dichter muss es oft schwer fallen, den sich ihm aufdrängenden Gedanken halt zu gebieten.

Die zweite Strophe fügt Fontane neu hinzu.

S. 351. Sie ritten zu ihres Vaters Haus
Und sprachen: „Es ist geschehn;
Unsre Schwester, die zu oft ihn sah,
Soll ihn nicht wieder sehn.“

Dadurch erfährt man, warum Bertram ermordet worden ist und von wem. Die Erfindung stammt nicht von Fontane. In Scotts Einleitung zu der Ballade lesen wir:

„The hero of the ditty, if the reciter be correct, was shot to death by nine brothers, whose sister he had seduced, but was afterwards buried at her request, near their usual place of meeting.“

Das drückt Fontane sehr poetisch aus. Die Strophe ist ungemein wichtig für das ganze Gedicht. Sie erst bringt die Tragik zu vollem Ausdruck und erregt unser Mitgefühl für das Mädchen in hohem Masse.

Durch die Beifügung dieser Strophe ist die Änderung der folgenden bedingt.

S. 100. They made a bier of the broken bough,
The sauch and the aspin gray,
And they bore him to the Lady Chapel,
And waked him there all day.

S. 351. Am andern Morgen aber zurück
Ritten sie zu der Stell',
Und sie machten von Zweigen die Totenbahr'
Und trugen ihn in die Kapell'!

Um Raum zu gewinnen für die beiden ersten Verse streicht Fontane den 2. und 4. der englischen Strophe.

Eine charakteristische Bezeichnung muss er weglassen, weil kein Raum für eine Übersetzung vorhanden ist.

She tore her ling (long) yellow hair.
Ihre gelben Locken löste sie auf.

„ling long“ = lang wie Heidekraut.

Die folgende Strophe würde genügen, um Fontanes poetische Fähigkeit als Übersetzer zu beweisen.

S. 100. She bathed him in the Lady-Well
His wounds so deep and sair,
And she plaited a garland for his breast,
And a garland for his hair.

S. 351. Sie holte geweihtes Wasser herbei
Und wusch ihm die Wunden rein,
Einen Kranz um die Brust, einen Kranz ins Haar —
„Nun“, sprach sie, „mag es sein!“

Die zwei letzten Verse Scotts werden zusammengezogen und um einen neuen vermehrt. Die direkte Rede des letzten Verses ist

ergreifend in ihrer Einfachheit. Wir ahnen, welcher Schmerz sich dahinter verbirgt, da sie nun den Geliebten für immer aus den Augen lassen soll.

Der Bearbeiter ändert besonders da, wo seine Vorlage ergänzt werden musste.

S. 100. They buried him at (the mirk) midnight,
(When the dew fell cold and still,
When the aspin gray forgot to play,
And the mist clung to the hill.)

S. 352. Sie trugen ihn fort an den alten Ort,
Die Nacht war still und bang;
Es fiel der Tau, der Nebel zog
Das Heidemoor entlang.

Fontanes Strophe ist ungemein stimmungsvoll. Dass er den 3. Vers der englischen Strophe unberücksichtigt lässt, ist gut. Der Vers ist an und für sich nicht unpoetisch, passt aber sicher nicht in eine englische Volksballade.

In der letzten Strophe hält sich Fontane ziemlich eng an das Original.

S. 100. A Gray Friar staid upon the grave,
And sang till the morning tide,
And a friar shall sing for Barthram's soul,
While the Headless Cross shall bide.

S. 352. Der Mönche einer stand am Grab
Und betete, bis es getagt;
Und in der Kapelle singen sie,
So lange das Steinkreuz ragt.

„Headless Cross" wird bereits in der ersten Strophe zu „Steinkreuz" geändert. Mit dem 3. Vers trifft Fontane wohl das Richtige. Der entsprechende Vers des englischen Gedichtes könnte den Glauben erwecken, die Messen würden am Grabe gesungen.

Der poetische Stil.

Der Hauptreiz des Stils scheint mir hier in den kurzen Sätzen zu liegen. Mit Ausnahme der 6. Strophe des englischen Gedichtes ist kein Satz weder im Original noch in der Bearbeitung länger

als zwei Verse, wenn man die durch „und“ verbundenen Hauptsätze gesondert zählt. Nach dem 2. Vers jeder Strophe ist fast immer eine grössere Pause wahrzunehmen. Durch diese kurzen Sätze erhält das Gedicht einen feierlichen, ruhigen Gang. Im Einklang damit finden wir keine lebhafte Wiederholung. Die einzige ist:

And she plaited a garland for his breast,
And a garland for his hair.
Einen Kranz um die Brust, einen Kranz ins Haar.

Ein volkstümliches Epitheton finden wir sowohl in der Vorlage als in der Bearbeitung.

They rowed him in a lily-sheet.
Sie hüllten ihn ein in schneeweiss Lein.

„Schneeweiss“ ist wohl noch volkstümlicher als „lilienweiss“.

Der Rhythmus des Gedichtes ist von grosser Schönheit. Die Form der Strophe ist bei Scott und Fontane gleich.

Zusammenfassung.

Fontane hat das englische Fragment zu einem prächtigen, abgerundeten Gedicht gestaltet, hauptsächlich durch die Beifügung einer motivierenden Strophe. Wichtige Abbröckelungen von der Vorlage sind nicht zu finden. Die Form ist ausgezeichnet. Das Gedicht ist eines der schönsten Fontanes.

Barbara Allen.

Die Vorlage zu diesem Gedicht steht in Percys „Reliques“ III, 645 f: „Sir John Grehme and Barbara Allan. A Scottish Ballad“.

Eine Vergleichung zeigt, dass es sich nicht um eine gewöhnliche Übersetzung handelt.

V. 1. It was in and about the Martinmas time,
When the greene leaves wer a fallan;
That Sir John Grehme o' the west countrye,
Fell in luve wi' Barbara Allan.

S. 347. Es war im Herbst, im bunten Herbst,
Wenn die rotgelben Blätter fallen,
Da wurde John Graham vor Liebe krank,
Vor Liebe zu Barbara Allen.

Die erste Zeile bereits ist viel poetischer bei Fontane. „Rotgelb" ist logisch, rhythmisch und melodisch besser als „greene". Dass John „o' the west countrye" ist, ist für deutsche Leser unwichtig. Fontane klärt uns sofort auf, dass Graham vor Liebe *krank* ist, was wir bei Percy erst später erfahren. Im gleichen Sinne ändert er in der nächsten Strophe:

V. 7. O haste and cum to my maister deare,
Gin ye bin Barbara Allan.

S. 347. „Ach, unser Herr ist krank nach dir,
Komm, Lady, und mach ihn gesunden".

John Grehme scheint ein vornehmer Mann zu sein, denn er wird Sir genannt und besitzt einen Diener. Dazu stimmen aber nicht gut

V. 17 ff. Remember ye nat in the tavern, sir,
Whan ye the cups wer fillan;
How ye maide the healths gae round and round.

Wie kommt John dazu, in einem Gasthof die Becher zu füllen? Es wird sich wohl um eine Festlichkeit handeln, um eine Hochzeit oder dergleichen. Diese fände jedoch voraussichtlich auf einer Privatbesitzung statt, wenn Grehme zur hohen Gesellschaft gehörte. Dazu gehört er aber in Fontanes Gedicht sicher. Man vergleiche die Verse:

Seine Läufer liefen hinab in die Stadt.
Die Lady schritt zum Schloss hinan,
Schritt über die marmornen Stufen.

Warum diese Änderung oder Hervorhebung Fontanes? Verschiedene Ursachen mögen gewirkt haben. Fontane liebt die aristokratischen Kreise. Ihre althergebrachten Sitten und Anschauungen haben es ihm angetan; er fühlt sich innerlich mit ihnen verwandt. Man lese nur z. B. die Stelle über den Herrn von Quitzow in „Von Zwanzig bis Dreissig" (II, 3, S. 215 f). In den meisten Balladen Fontanes kommt das zum Ausdruck. Es handeln darin fast aus-

schliesslich Personen von hoher Stellung. Ein andrer Grund liegt wohl im Gedicht selbst, der Kontrast. John Graham wird aus unglücklicher Liebe krank und geht dabei zugrunde. Und doch besass er an weltlichen Gütern, wonach sein Herz nur begehren konnte, Reichtum, ein prächtiges Schloss hoch über der Stadt, eine Menge Diener, die ihm treu ergeben waren. Nur die Geliebte sich zu eigen zu machen, verstand er nicht.
Vergleichen wir die nächste Strophe.

V. 9. O hooly, hooly raise she up,
To the plaice wher he was lyan;
And when she drew the curtain by,
Young man, I think ye're dyan.

S. 347. Die Lady schritt zum Schloss hinan,
Schritt über die marmornen Stufen,
Sie trat ans Bett, sie sah ihn an:
„John Graham, du liessest mich rufen."

Der letzte Vers bei Percy klingt wie Hohn. Zum mindesten ist Barbara rücksichtslos; denn einen Sterbenden begrüsst man nicht damit, dass man ihm sagt, er werde bald nicht mehr unter den Lebenden weilen. Wie einfach und natürlich ist die Anrede bei Fontane! Fein zeichnet er den Charakter des Mannes durch seine Rede.

S. 348. „Ich liess dich rufen, ich bin im Herbst,
Und die rotgelben Blätter fallen —
Hast du kein letztes Wort für mich?
Ich sterbe, Barbara Allen."

Noch auf dem Sterbebett wagt er es nicht, ihr seine Liebe mit Worten zu gestehen. Seine keusche Zurückhaltung, die ihn aufs Krankenlager wirft, verlässt ihn auch da nicht. Ganz anders die englische Ballade.

V. 13. O its I'm sick, and very very sick,
And its a' for Barbara Allan:
O the better for me ye'se never be,
Though your harts blude were spillan.

Im 2. Vers gesteht er ihr seine Liebe. Es klingt zugleich wie ein leiser Vorwurf gegen sie. Die beiden letzten Verse sind mir

nicht klar. Wer von beiden spricht sie? Auf jeden Fall sind sie roh. Fontanes Strophe ist viel besser.

Den drei Strophen mit der Rede Barbaras entspricht bei Percy nur eine.

V. 17. Remember ye nat in the tavern, sir,
Whan ye the cups wer fillan;
How ye maide the healths gae round and round,
And slighted Barbara Allan?

He turn'd his face unto the wa',
And death was with him dealan;
Adiew! adiew! my dear friends a',
Be kind to Barbara Allan.

Then hooly, hooly raise she up,
And hooly, hooly left him;
And sighan said, she could not stay,
Since death of life had reft him.

S. 348. „John Graham, ich hab' ein letztes Wort,
Du warst mein all und eines;
Du teiltest Pfänder und Bänder aus,
Mir aber gönntest du keines.

John Graham, und ob du mich lieben magst,
Ich weiss, ich hatte dich lieber,
Ich sah nach dir, du lachtest mich an
Und gingest lachend vorüber.

Wir haben gewechselt, ich und du,
Die Sprossen der Liebesleiter:
Du bist nun unten, du hast es gewollt,
Ich aber bin oben und heiter."

Fontane ersetzt die beiden ersten Verse aus Gründen, die ich schon besprochen habe. Damit verbunden ist die Änderung des „Im-Kreis-herum-Trinkens" in „Pfänderspiel". Das ganze Milieu wird dadurch auf eine höhere Stufe gehoben. Es ist psychologisch fein, wie sie ihm jetzt ihre Liebe gesteht, da sie weiss, dass er dem Tode verfallen ist. Dass Fontane die folgende Strophe ersetzt und dadurch den Todeskampf gleichsam hinter die Szene verlegt, ist sicher gut. Ist es aber auch gut, *wie* er sie ersetzt? Ich glaube es. Die beiden ersten Verse wiederholen nachdrücklich ihre Liebe,

die folgenden klären uns über das erste Stadium ihrer Liebesbeziehungen auf. Die letzte der drei Strophen wird von Fontane wirkungsvoll geändert. Im englischen Gedicht erzählt sie uns nichts andres, als dass sich Barbara Allen langsam und seufzend erhebt. Anders bei Fontane. Barbara tut, als sei sie frohen Sinnes; oder sie ist es in diesem Augenblicke wirklich, was aufs gleiche herauskommt. Und doch überwältigen sie bald nachher Schmerz und Gram. Dies ist eine Schönheit des Gedichtes, die wir nicht missen möchten.

In den beiden letzten Strophen ändert der Dichter nichts Wesentliches mehr, da sie gut sind.

V. 29. She had not gane a mile but twa,
Whan she heard the deid-bell knellan;
And everye jow the deid-bell geid,
Cried, wae to Barbara Allan!

S. 348. Sie ging zurück. Eine Meil' oder zwei,
Da hörte sie Glocken schallen;
Sie sprach: „Die Glocken klingen für ihn,
Für ihn und für — Barbara Allen.

Die beiden letzten Verse hätte Fontane wörtlich übersetzen können, da er das gleiche Reimwort beibehält. Er ändert und macht dadurch klarer. Der letzte Vers der englischen Strophe ist zweideutig. Man ist leicht geneigt, ihn drohend aufzufassen, während er in Wirklichkeit wohl nur die Tatsache ausdrückt.

Ebenso verdeutlicht Fontane den 2. Vers der Schlußstrophe.

V. 33. O mither, mither, mak my bed,
O mak it saft and narrow:
Since my luve died for me to day,
Ise die for him to morrowe.

S. 348. „Liebe Mutter, mach ein Bett für mich,
Unter Weiden und Eschen geborgen;
John Graham ist heute gestorben um mich,
Und ich sterbe um ihn morgen.

In der Bearbeitung weiss man sofort, dass mit dem Bett das Grab gemeint ist.

Der poetische Stil.

Wohlklingend sind die Wiederholungen verbunden mit näherer Ausführung, die Fontane seinem Gedicht beifügt. Er konnte sie bei Percy lernen.

V. 33. O mither, mither, mak my bed,
O mak it saft and narrow.

Es war im Herbst, im bunten Herbst,
Wenn die rotgelben Blätter fallen.

Oder: Da wurde John Graham vor Liebe krank,
Vor Liebe zu Barbara Allen.

Poetisch ist die Verknüpfung zweier Strophen durch Wiederholung, wobei nur eine durch den Dialog bedingte Änderung eintritt.

Str. 3, V. 4. „John Graham, du liessest mich rufen."
Str. 4, V. 1. „Ich liess dich rufen, ich bin im Herbst."
Str. 4, V. 3. „Hast du kein letztes Wort für mich?
V. 4. Ich sterbe, Barbara Allen."
Str. 5, V. 1. „John Graham, ich hab' ein letztes Wort."

Verschiedene Wiederholungen fallen bei Fontane weg, weil er die betreffenden Stellen auf andre Weise verbessert.

Die direkte Rede wird weder bei Percy noch bei Fontane eingeführt, mit einer einzigen Ausnahme. Die Anrede macht uns jedoch klar, wer spricht.

Sehr eindrucksvoll sind die Verse mit zwei vollständigen Hauptsätzen, die gleich oder ähnlich konstruiert sind.

Sie trat ans Bett, sie sah ihn an.
Ich liess dich rufen, ich bin im Herbst.

Im englischen Gedicht finden wir das nicht.

Der Rhythmus ist in der deutschen Ballade von grossem Wohlklang. Die schweren zweisilbigen Senkungen und Auftakte möchten wir nicht missen.

Wenn die rot*gelben* Blätter fallen.
Liebe Mutter, mach ein Bett für mich,
Unter Weiden und Eschen geborgen.

Zusammenfassung.

Fontane zeichnet die Charaktere feiner, schildert ausgesprochener das Milieu der hohen Gesellschaft, fügt neue Motive hinzu, mildert verschiedene Stellen und macht andere klarer. Ausdruck und Rhythmus sind sehr klangvoll. Fontane hat „Barbara Allen“ zu einem Kleinod unter den deutschen Liebesballaden gemacht. Man darf vielleicht sagen: Fontanes Gedicht verhält sich zu seiner Vorlage ähnlich wie Gœthes „Iphigenie“ zu dem gleichnamigen Drama des Euripides.

Übersetzungen.

Alle bis jetzt von mir behandelten Balladen sind *Bearbeitungen* altenglischer und altschottischer Balladen aus den Sammlungen von Percy und Scott. Ich habe noch mehrere *Übersetzungen* zu erwähnen. Ich gehe dabei nicht in gleich ausführlicher Weise vor wie bis jetzt. Das Bild, das wir von Fontanes Tätigkeit gewonnen haben, wird durch eine genaue Untersuchung der Übersetzungen weder verschoben noch ergänzt. Ich kann mich daher darauf beschränken, das *Ergebnis* hier niederzulegen. Der wesentliche Unterschied zwischen den Bearbeitungen und Übersetzungen liegt begründet in der Tatsache, dass bei diesen die Vorlage so gut ist, dass Fontane nicht bearbeiten konnte, ohne zu verschlechtern. Zwei Bearbeitungen habe ich noch nicht erwähnt.

1. **Lord Maxwells Lebewohl** (S. 403).
   Die Vorlage ist „Lord Maxwells Goodnight“ in Scotts „Minstrelsy“, S. 106. Doch ist dies ein Abschiedsgesang, keine Ballade. Deshalb übergehe ich sie hier. Auch hat die Untersuchung nichts Neues zu Tage gefördert.
2. Ähnlich steht es mit **„Leslys Marsch“** (S. 407), der Bearbeitung von „Leslys March“, Scott, S. 112. Auch dieses Gedicht lasse ich beiseite.

Alle Übersetzungen sind ganz frei, doch behandeln sie die Vorlage noch lange nicht so willkürlich wie die Bearbeitungen. Vor allem wird der Bau des Originals nicht geändert. Die Änderungen beziehen sich auf Einzelheiten.

I. Das Douglas-Trauerspiel (S. 337).

„The Douglas Tragedy", Scott, S. 158.

Die dritte Strophe ist Zutat Fontanes. Sie soll den etwas unvermittelten Übergang deutlicher machen. Fontane erkennt die Schönheiten des Originals und behält sie so viel wie möglich bei. Nur weniges ist abgebröckelt. Mehrere Stellen verbessert er durch Hinzufügung eines charakteristischen Wortes oder durch Änderung des Ausdrucks. Hier schaltet er frei. Die Strophenform der Vorlage behält er im grossen und ganzen bei. Das Original ist sehr eindrucksvoll.

II. Die drei Raben (S. 401).

„The three Ravens", Scott, S. 156.

Fontane hält sich ziemlich genau an die Vorlage. Nur Kleinigkeiten fügt er bei. In der Verteilung der Rede weicht er von der Vorlage ab. Bis zur 3. Strophe stimmen beide überein. Scott lässt vom Anfang der 3. Strophe bis zum Schluss des Gedichtes alles vom gleichen Raben sprechen, was sicher falsch ist. Von der 6. Strophe an hört die direkte Rede auf, was wir daraus ersehen, dass bis dort Präsens, nachher Präteritum verwendet wird. Fontane macht das klar durch „Sie sprachen's". Auch er scheint jedoch zu irren, wenn er die 3. und 4. Strophe vom gleichen sprechen lässt. Denn auf die Frage: Wo essen wir? kann doch nicht geantwortet werden: Dort unten im Feld können wir einen Erschlagenen verspeisen, sein Hund hält Wache neben ihm, kein Vogel darf sich nahen. Die 4. Strophe ist Rede des ersten Raben. Auf die Antwort: Dort unten im Feld! bemerkt er: Nein, das geht nicht, denn sein Hund bewacht ihn.

Der Reim bei Fontane ist rein, Scotts Gedicht weist mehrere Assonanzen auf. Die Form der Übersetzung ist überaus gut, Sprache und Rhytmus sind wohlklingend. Fontane trifft den Ton bewundernswert.

III. Die zwei Raben (S. 402).

„The twa Corbies", Scott, S. 157.

Fontane weicht nicht erheblich vom Original ab. Er ändert etwa die Ortsangabe oder den Ausdruck. Trefflich ist es, wie er zwei oder drei Begriffe für einen setzt. Als Beispiel mögen die letzten Verse dienen.

O'er his white banes, when they are bare,
The *wind* sall blaw for evermair.

Und hingehn über sein bleich Gebein
Wird *Wind* und *Regen* und *Sonnenschein.*

Die unreinen Reime verbessert er. Formell ist die Übersetzung sicher eines der allerbesten Gedichte Fontanes. Sie ist ein Kleinod wahrer Dichtkunst.

Ebenfalls die Übersetzung eines Gedichtes aus Scotts Sammlung („The Flowers of the Forest") sind „Die Blumen des Waldes". Ich übergehe sie, weil sie ein Lied ist.

IV. Königin Eleonorens Beichte (S. 356).

„Queen Eleanor's Confession", Percy I, 357 ff.

Die wichtigste Änderung finden wir in der zweitletzten Strophe.

She shrieked, and cryd, and wrung her hands,
And sayd she was betrayde.

Lenore schrie auf und rang die Händ' —
Ihre Beichte war ihr Tod.

Sie stirbt. Dadurch erst wird die Ballade abgerundet. Im übrigen verfährt Fontane wie immer.

V. Jung-Walter (S. 349).

„Young Waters", Percy I, 276 ff.

Die Übersetzung bietet nichts Neues. Fontane war wenig Spielraum gelassen, weil das Original gut ist.

VI. König Johann und der Bischof von Canterbury (S. 390).

„King John and the Abbot of Canterbury", Percy I, 466 ff.

Fontane hält sich sachlich ganz an den Text des englischen Gedichtes. Er schmückt nur aus. Die Übersetzung ist ein sehr willkommenes Gegenstück zu Bürgers Bearbeitung des gleichen Originals.

Zusammenfassung.

Deutlich abgrenzbare Entwicklungsstufen vermögen wir in Fontanes Tätigkeit als Bearbeiter englischer Balladen nicht zu erkennen. Eine einzige Ballade fällt völlig aus dem Gesamtrahmen heraus, „Die Jagd im Chevy-Forst". Es ist die erste datierbare Bearbeitung. Dass Fontane gerade diese Ballade zuerst bearbeitete, ist bezeichnend für ihn. Er hatte damals mit dem Leben schwer zu ringen; auch er verschmähte jedes unehrliche Kampfmittel wie die nordischen Helden, die Percy und die Douglas, die ihm so sympathisch waren. Noch war ihm die Schönheit des Ewig-Menschlichen in den englischen Liebesballaden nicht zum Bewusstsein gekommen, oder er fühlte nicht die Kraft der Wiedergabe in sich. Die unangebrachte Verwendung der klingenden Reime, das völlige Fehlen des typischen Balladenstils in der „Chevy-Chase" kennzeichnen sie deutlich als eine Anfängerarbeit. Sie kann jedoch nicht vor dem Jahre 1848 entstanden sein. Damals kannte aber Fontane die Balladen des Grafen Strachwitz genau. Es muss uns in Erstaunen setzen, dass wir in der „Chevy-Chase" keinen Einfluss davon feststellen können.

Die nächsten Bearbeitungen englischer Volksballaden sind „Percy und die Nortons" und „Percys Tod". Hier finden wir schon den typischen Balladenstil, wie er mehr oder weniger deutlich in allen folgenden Bearbeitungen zu bemerken ist. Eine weitere Entwicklung ist kaum mehr zu erkennen.

Das Verfahren Fontanes bei der Bearbeitung der Vorlagen kann uns Aufschluss geben über seine Begriffe vom Wesen der Ballade.

Fontane lässt unnötige Episoden weg („Percys Tod“) und arbeitet den Kern der Handlung heraus („Percy und die Nortons“). Er will also eine festumrissene Handlung haben.

Er begrenzt die Handlung scharf, auch wenn sie es in der Vorlage nicht ist („Königin Eleonorens Beichte“). Er verlangt demnach eine abgeschlossene Handlung.

Fontane fügt nicht einfach Tatsachen aneinander, er verknüpft Ursache und Wirkung fest. Diese sind bei ihm unzertrennlich, nicht immer jedoch in der Vorlage („Bertrams Totengesang“). Er wünscht also eine Handlung in ihrer Entwicklung zu geben.

Fontane verlangt also von diesen Balladen in der Regel, dass sie eine festumrissene, in sich abgeschlossene Handlung in ihrer Entwicklung darstellen.

In der Entwicklung ist natürlicherweise die Steigerung inbegriffen, die ein wesentlicher Bestandteil der Ballade ist. Fontane führt sie oft auch formell sehr wirkungsvoll durch („Percys Tod“, „Lord Murray“).

In den Einzelheiten wird Fontane noch mehr Spielraum gelassen.

Er charakterisiert die Personen schärfer (Lord Barnard, Jung-Musgrave, Barbara Allen),

motiviert besser („Percys Tod“),

mildert Roheiten („Jung-Musgrave und Lady Barnard“),

verfeinert zu realistische Stellen („Jung-Musgrave und Lady Barnard“),

macht andere zarter („Schön-Margret und Lord William“),

beseitigt Unklarheiten („Marie Duchatel“),

glättet zu sprunghafte Übergänge („Schön-Margret und Lord William“, „Sir Patrick Spens“),

fügt neue Bilder hinzu („Percy und die Nortons“, „Sir Patrick Spens“),

behält die Schönheiten der Vorlage meistens bei und vermehrt sie auf mannigfache Weise.

Den Ausdruck verbessert er fast überall, wo die Vorlage Mängel aufweist.

Unschöne Stellen finden sich selten („Percys Tod“). Der Stil ist in Fontanes Bearbeitungen (Ausnahme „Chevy-Chase“) echt balladenhaft, der Rhythmus meist sehr wohlklingend.

Theodor Fontane hat der deutschen Literatur mit seinen Bearbeitungen englischer Balladen manches Kleinod geschenkt. Er ist ein Meister in der Behandlung gegebener Balladenstoffe.

* * *

Dass Fontanes Vorliebe für die englischen und schottischen Volksballaden, sein eingehendes Studium dieser Balladen und seine umfassende Tätigkeit als Bearbeiter nicht ohne Einfluss auf seine eigene Balladendichtung bleiben konnten, ist von vorneherein anzunehmen. Die weitere Untersuchung bringt denn auch die Bestätigung. Eine neue Periode des Dichters nimmt ihren Anfang im Jahre 1848, in dem er Percys und Scotts Sammlungen kennen lernt. Der Einfluss offenbart sich natürlich nicht sofort. „Schloss Eger“ verrät noch nichts davon. Aber in den folgenden Balladen verwendet Fontane die Stilmittel, auf die ich bei der Besprechung der einzelnen englischen Balladen hingewiesen habe.

Balladen der 2. Periode.

Schloss Eger

(S. 218).

Im Jahre 1848 siedelte Fontane in das Berliner Krankenhaus Bethanien über, um zwei bethanische Schwestern in der Pharmazeutik zu unterrichten. Dort entstand im folgenden Jahre die Ballade. Der Dichter schreibt darüber in „Von Zwanzig bis Dreissig“ (Ges. Werke, Serie II, Bd. 3, S. 286):

„Es ist das einzige meiner Gedichte, das ich in wenigen Minuten aufs Papier geworfen habe, buchstäblich stante pede. Beim Ankleiden überkam es mich plötzlich und einen Stiefel am Bein, den anderen in der linken Hand, sprang ich auf und schrieb das Gedicht in einem Zuge nieder. Habe auch später nichts daran geändert. Als ich es tags darauf im Tunnel vorlas, sagte Friederich Eggers: „Ja, das ist ganz gut, aber doch eigentlich nur Kulissenmalerei“, wofür ich mich bei ihm bedankte, hinzusetzend, seine halb tadelnde Bemerkung sei durchaus richtig, aber dergleichen müsse auch ganz einfach mit einem grossen Pinsel heruntergestrichen werden. Derselben Meinung bin ich auch heute noch.“

Die Bemerkung Eggers' ist zutreffend. Es ist Kulissenmalerei. Die Hälfte des Gedichtes nimmt die Schilderung des Bankettes ein. Die eigentliche Handlung, der Kampf der drei Grafen mit ihren Gegnern, wird in zwei Strophen abgetan. Und doch ist er stofflich die Hauptsache. Darauf deutet schon der Nebentitel in der Ausgabe von 1851: „Drei böhmischer Grafen Tod“. Das Ganze erinnert mich lebhaft an „Wallensteins Lager“ von Schiller. Es ist mehr Situationsmalerei als Darstellung einer Handlung. Es sind wirklich Kulissen zu der grossen Tragödie Wallenstein. Das ersehen wir aus den Schlussversen.

S. 221. Bald in Schlosses Ferne
Hört man's krachen und schrei'n — —
Schau nicht in die Sterne,
Rette dich, Wallenstein!

Dieser weite Ausblick auf Verhältnisse grössten Stils wirkt umso überraschender, als er am Schluss steht. Die wenigen Worte genügen, um uns die Geschichte des viel umstrittenen Mannes, ein ganzes Heer von Begebenheiten und Personen vors Auge zu führen. Diese Schlussverse zeigen den grossen Pinselstrich, von dem Fontane in der oben zitierten Stelle spricht. Fontanes Freund Bernhard von Lepel nimmt Stellung gegen diesen Ausblick in die Weite. Er schreibt an Fontane (Lepel, S. 131 f):

„Die Ballade scheint mir bei aller Freude, die ich an der schönen Schilderung habe, doch mindestens nicht fertig zu sein, d. h. keinen Schwanz will ich mehr davon haben, aber der Wallenstein, der Schlußstein und Seele des Ganzen ist, spukt mir zu aphoristisch darin. Vielleicht hängt die Frage: ‚Wie kommt er darauf?', die meine Frau an mich richtete, als ich ihr die Geschichte vorgelesen hatte, mit jener Bemerkung zusammen. Wenn das ein grosser Stoff ist, so glaub' ich nicht, dass Du auf drei Seiten damit fertig wirst. Wir müssen mehr von Wallenstein erfahren, mehr als wir, was Du voraussetzen magst, ohnehin von ihm wissen."

Gerade das, was Lepel hier tadelt, halte ich für die grösste Schönheit der Ballade. Dadurch, dass Wallenstein nur aphoristisch darin spukt, kann die Phantasie zügellos in ihrem unbegrenzten Reich schweifen. Nur wenig mehr wäre zu viel gewesen.

Fontane selbst erzählt, welche Sonderstellung das Gedicht einnimmt, was die Entstehung anbetrifft. Ein Augenblick erzeugte es. Ob man das der Form selbst nicht auch anmerkt? Ich glaube doch. Eine Unruhe und Flatterhaftigkeit strömt aus diesen kurzen trochäischen Versen, wie wir sie sonst bei Fontane selten finden. Allerdings flackern die Kerzen lustig, und feurig funkelt der Unger. Heisere Kehlen lachen und schreien. Aber die düstere ahnungsvolle Stimmung findet nicht den richtigen Ausdruck. Ein leichter burschikoser Beiton scheint mir vorhanden zu sein. Schon Lepel hat wohl etwas Ähnliches gefühlt, wenn er kurz schreibt (Lepel, S. 132):

„Ob der Anfang ‚*Lärmend* im Schloss zu Eger' mit dem ahnungsvollen Trübsinn zusammenstimmt, in welchem sich, wie die *beiden folgenden* Strophen zeigen, Tertschka und Kinsky befinden, während nur Illo der Heitere ist, bleibt dahingestellt."

Ganz anders tönt z. B. die 4. Strophe in „Maria und Bothwell“, die einer einigermassen ähnlichen Stimmung Ausdruck gibt. Die beiden Gedichte unterscheiden sich in der Strophenform nur durch die Art der Versfüsse. „Maria und Bothwell“ ist jambisch-anapästisch, „Schloss Eger“ trochäisch-daktylisch. Offenbar bewirkt das zum grössten Teil den bedeutenden Unterschied. Auch in den Strophen 7 und 8 ist wohl die Versform schuld daran, dass wir eher eine Fechtübung mit Florett als einen Kampf auf Leben und Tod zu sehen glauben. Die nötige Schwere fehlt. Kurz nach der Entstehung von „Schloss Eger“ verwendete Fontane das gleiche Versmass im humoristischen „Bienen-Winkelried“. Hier ist es ganz am Platz.

Gegen den Stil an und für sich lässt sich nichts einwenden. Schöne Einzelzüge geben dem Gedicht Leben und Anschaulichkeit, z. B.

S. 219. Illo nur, Herz und Kehle
Hält er bei Laune sich,
Dicht ist seine Seele
Gegen Hieb und Stich.

S. 220. Weiter geht es im Dunkeln,
Nein, im Dunkeln nicht:
Ihrer Augen Funkeln
Gibt das rechte Licht.

S. 220. Stumm, vor seinem Mahle,
Sitzt der Tod am Tisch.

Die äussere Form des Gedichtes ist ebenso gelungen wie die innere, so dass man seine Beliebtheit wohl begreifen kann („Von Zwanzig bis Dreissig“, Ges. Werke, Serie II, Bd. 3, S. 286). Aber das Ganze scheint mir gleichwohl ein Gedicht zu sein, das keinen geschlossenen Eindruck auf den Hörer macht, weil innere und äussere Form bei aller Schönheit nicht zusammenpassen.

Wenn Fontane sagt, er habe an der ersten Niederschrift der Ballade nichts mehr geändert, so beruht dies auf einem Irrtum. Die jetzige Fassung weicht von der Fassung von 1851 in den

Strophen 5 und 6 etwas ab. Die Änderung bedeutet eine Verbesserung.

Ebenso unrichtig scheint die Bemerkung Fontanes, er habe die Ballade am Tage nach der Entstehung im Tunnel zum Vortrag gebracht. Nach dem Tunnelprotokoll (Wegmann, S. 110) wurde sie am 30. September 1849 vorgelesen, wird aber von Lepel bereits in einem Brief vom 19. August 1849 besprochen. Sie kann also nicht erst am 29. September entstanden sein.

Maria und Bothwell[1]

(S. 154).

Diese Ballade ist ein gutes Beispiel, um die Behauptung zu beweisen, dass nicht das Was, sondern das Wie den Dichter ausmacht. Die Handlung ist gering. König Darnley wird begraben. Zu Hause liegt seine Witwe in den Armen seines Mörders. Nach genossener Lust übermannt sie der Schlaf. Verstört aufwachend erzählen sie einander ihre Träume. Das ist gewiss ein dürftiges Gerippe. Was Fontane daraus gemacht hat, ist meisterhaft. Die Stimmung ist hier alles. Die Schilderung des verschwommenen Zwielichtzustandes, aus dem heraus doch noch feste Umrisse erkennbar sind, ist wohl kaum in einer andern Ballade besser gelungen. Halbdämmer liegt auf den Gegenständen und Personen und in den Handelnden selbst, die die Glut der Leidenschaft zueinander treibt. Sobald sie in Schlummer versunken sind, beginnt das Treiben der Schatten, leise, aber hastig. Im Traume sieht Maria den Fall ihres Geschlechtes, Bothwell den Tod seiner Geliebten auf dem Schafott. Sie wissen, dass es so kommen muss, denn

> König Darnleys blutiger Schatten
> Schreitet den Saal entlang.

Diese letzten Verse korrespondieren mit den Anfangsversen. Beide bilden Grund- und Schlußstein. So zeigt die Ballade einen ge-

[1] Vergl. Geibel, Gesammelte Werke (Stuttgart 1893) III 157 f: „Bothwell".

schlossenen Bau. Die nur äusserliche Entsprechung von Anfangs- und Schlußstrophe in der „Chevy-Chase“ ist hier zu einer festen innern Beziehung geworden.

Lepel tadelt, wenn auch nur indirekt, in seinem Brief vom 10. Juli 1851 (Lepel, S. 175 f) den Ausblick in die Zukunft, wie er es schon bei „Schloss Eger“ getan hat. Er bemerkt, man dürfe dem Leser nicht zu viel zu denken überlassen. Aber gerade dieser Ausblick scheint mir von grosser Wichtigkeit für die Ballade. Er erhebt sie von einer einfachen Situationsmalerei zur Handlung, und wenn Lepel bemerkt, der Stoff sei zu umfangreich, so muss dagegen eingewendet werden, dass gerade das Bezwingen dieses grossen Stoffes für die Fähigkeit des Dichters zeugt. Die Zusammenziehung des Stoffes in einige wenige, aber dafür umso treffendere Momente ist ja überhaupt ein Merkmal der Ballade. — Merkwürdig ist der Bau des Gedichtes. Die Exposition steht voran. Der Hauptteil der Ballade ist weder eigentliche Exposition, noch Konflikt, sondern eine den Konflikt vorbereitende Stimmungsmalerei. Die Träume bringen die Katastrophe, aber als etwas Zukünftiges.

Der Tunnel griff nach dem ersten Vorlesen am 19. Oktober 1851 das Gedicht vom Standpunkt der Moral aus an (vergl. Wegmann, S. 113). Man nannte es widerwärtig. Paul Heyse bezeichnete eine in der jetzigen Fassung geänderte Zeile geradezu als ekelhaft. Dennoch gewannen die Freunde Fontanes die Oberhand, und das Endergebnis lautete: Sehr gut. Mit Recht. Man darf nicht mit dem unzureichenden Maßstab philiströser Sittlichkeit an eine mit soviel Ernst geschaffene Dichtung herantreten, sonst müsste man auch viele der spätern Prosawerke Fontanes verdammen.

Die poetischen Stilmittel des Gedichtes zeigen bereits den Einfluss der altenglischen Balladen. Der Stil ist balladenmässig und wird vor allem bestimmt durch die zahlreichen Hauptsätze von nur Verslänge. Grammatischen Parallelismus verbunden mit Wiederholung finden wir:

Dem Lande kleidet die Trauer,
Der Königin kleidet die Lust,

einfache Wiederholung:

Maria hat es gesprochen,
Graf Bothwell hört es kaum,
Seine Schläfe pulsen und pochen,
Er denkt an den eigenen Traum.

Graf Bothwell hat es gesprochen,
Maria hört ihn kaum,
Ihre Schläfe pulsen und pochen,
Sie denkt an den eigenen Traum.

Auch der Rhythmus ist von grosser Schönheit und vor allem mit Mass gehandhabt. Mit Glück sind zweisilbige Senkungen verwendet worden, doch meist nur einmal im gleichen Vers. Schweren zweisilbigen Auftakt finden wir ebenfalls.

König Darnley liegt erschlagen.
Immer leiser wird das Flüstern.

Wirkungsvoll sind die daktylischen Versanfänge, z. B.

König Darnleys blutiger Schatten
Schreitet den Saal entlang.

Dem Ganzen merkt man an, dass Fontane die altenglischen Balladen studiert hat.

Johanna Gray
(S. 145).

wurde nicht ganz ein Jahr nach dem „Aufstand in Northumberland", der bereits den durchgeführten Balladenstil zeigt, gedichtet. Am 3. Dezember 1852 kam das Gedicht im Tunnel zum Vortrag.

Mit dramatischer Lebendigkeit beginnt die Handlung, die uns den kurzen Herrschertraum der unglücklichen Johanna Gray vor Augen führt.

Lady Gray fährt auf vom Schlummer.

Ein böser Traum hat sie geängstigt. Sie sah einen Purpurmantel auf offener Flut treiben, und als sie sich bückte, war es ihr

eigenes Blut. Dunkle Ahnung erfüllt sie. Und nun setzt die Tragödie ein. Man bietet Johanna die Königswürde an. Sie schlägt sie aus. Da wird sie dazu gezwungen. Der stolze Herzog von Northumberland gedenkt natürlich, die eigentliche Herrscherrolle zu spielen. Er ruft der Lady zu: „Du *sollst* unsre Königin sein." Man legt ihr den Purpurmantel um, darüber ihre goldnen Locken niederfliessen, und hebt sie auf ihr Ross. Weinenden Auges reitet sie in den lachenden Morgen hinein. Glockenklang empfängt sie in London. „Wer ist gestorben?" fragt sie. Northumberland erblasst:

„Die Glocken gelten dir selber und klingen willkomm, willkomm!"

Und als sie in die City reiten, bietet ihnen die Stadt den goldenen Schlüssel dar, in einen Kranz von dunklen Eichen gefasst. Ihre Gedanken haften am *Kranz*. Wie die Zugbrücke im Tower niederrasselt, da bäumt sich ihr Ross hoch auf. Und sonst trug es sie doch so sicher. Sie streichelt ihm den Nacken:

„Ich weiss, warum du gebäumt."

Sie weiss, dass sie ihrem Schicksal nicht mehr entrinnen kann, und sie ergibt sich drein. Die Krone wird ihr gereicht. Auf die Frage, wer sie schon getragen habe, wird ihr geantwortet: Anna Bulen. Wir vernehmen nicht, welchen Eindruck dies auf sie macht. Sie hat offenbar diese Antwort erwartet. Was im Herzen der jungen Königin vorgeht, wird uns nicht unmittelbar erzählt. Wir erfahren es aus ihren Handlungen. Inbrünstig wirft sie sich vor dem Altar in der Towerkapelle nieder. Erleichtert steht sie auf, gekräftigt durch das Gebet. Da fällt ihr Blick zu Boden. Sie hat auf der Grabplatte Anna Bulens gekniet. Auf dem Hofe tritt sie auf einen Platz, der mit weissen Steinen belegt ist. Sie erfährt, dass da Anna Bulens Schafott gestanden hat. Diesen Unglück verheissenden Vorzeichen folgt auch sogleich das Verhängnis selbst. Die Beschützer der Königin sind verschwunden. Maria Tudor reitet triumphierend in den Tower ein.

Eines Scheiterhaufens Flamme aus ihrem Auge blitzt.

Wir denken an die Greueltaten, die sie verüben wird, Greueltaten, die ihr in der Geschichte den Beinamen Die Blutige eingebracht haben. Festen Schrittes schreitet sie zum Throne. Wie verhält sich Lady Gray? Wir wissen es nicht. Im Kerker finden wir sie wieder. Ihre Gefangennahme wird nicht geschildert. Wie sie die Stufen zum Schafott hinaufschreitet, sprechen ihre Augen: „*Diese* Stufen sind mein". Aber die Augen lächeln. Sie ist der Ruhe froh.

Sie neigt sich vor dem Volke: „Gott segne die Königin!"
Sie neigt sich zum Gebete: „Mein Heiland, nimm mich hin!"
Sie neiget sich zum dritten — da war das Beil bereit — —
Lady Gray trägt ihren Purpur an Anna Bulens Seit'.

Der letzte Vers weist auf den Traum im Anfang der Ballade hin. Anfang und Schluss schliessen sich so auch hier zu festem Ring. Sie bilden die Goldfassung des edlen Steines.

Die Bilder, die beim Lesen dieser Ballade an uns vorüberziehen, verraten die Hand des echten Balladendichters. Sie sind ungemein anschaulich und eindrucksvoll. Zu Vers 3 und 4 der ersten Strophe wurde Fontane wohl angeregt durch eine Stelle einer altschottischen Ballade. „Johanna Gray":

„Ich sah einen Purpurmantel treiben auf offner Flut —
Ich bückte mich nach dem Mantel, da war es mein eigen Blut."

„The Douglas Tragedy" („Minstrelsy", S. 158):

They lighted down to tak a drink
Of the spring that ran sae clear;
And down the spring ran his gude heart's blood,
And sair she 'gan to fear.

„Hold up, hold up, Lord William", she says,
„For I fear that you are slain!" —
„'Tis naething but the shadow of my scarlet cloak,
That shines in the water sae plain." —

Die Übertragung Fontanes aus dem Jahre 1854 lautet:

S. 338. Sie wollten trinken; vorüber rann
Wie Silber die klare Flut,
Und als sich Lord William bückte,
Da wurde sie rot von Blut.

„Halt an, halt an, Lord William,
Du bist wund bis auf den Tod!“
„Es ist mein Scharlachmantel,
Der scheint im Wasser so rot“.

Ein grosser Teil der Wirkung dieser Ballade beruht auf ihrer Sprunghaftigkeit. Oft werden scheinbar sehr wichtige Dinge kurzerhand übergangen. Ich habe dies zum Teil schon bei der Analyse hervorgehoben. Strophe 11 z. B. heisst:

Und nieder aus der Halle schritt sie zur Towerkapell',
Inbrünstig warf sie sich nieder an Altars heiliger Schwell',
Auf stand sie leichteren Herzens; noch einmal sah sie herab:
„Auf wessen Grabstein kniet' ich?“ „Es ist Anna Bulens Grab“.

Das Gebet stärkt die Königin. Leichtern Herzens erhebt sie sich. Ein Blick, und sie wird wieder hinuntergeschleudert in ihre Qual. Was tut sie? Was geht in ihr vor? Der Dichter berichtet uns nichts. Und doch muss die Wirkung auf sie furchtbar sein. Nun gibt es sicher kein Entrinnen mehr. Was noch folgt, ist nur noch Bestätigung der Gewissheit. Woher ich das alles weiss? Ich fühle mit der Dulderin. Ich werde beim Lesen der Stelle ebenso vom Gipfel freudiger Hoffnung hinabgestürzt wie sie. Ich fühle, und deshalb weiss ich, wie sie fühlt. Der Leser tritt hier von selbst an die Stelle der handelnden Person und füllt unbewusst eine tatsächliche Lücke aus. Seinem Gefühl und seiner Phantasie werden keine Grenzen gesetzt durch eine bestimmte Zustandsschilderung der handelnden Person. Ein meisterhafter Zug des Dichters, den wir nicht nur in dieser Ballade finden. Auch am Schluss des Gedichtes tritt die Phantasie in ihr Recht. Fontane begnügt sich in weiser Beschränkung mit Andeutungen. Das Schafott wird nur umschrieben. Kein Wort spricht unmittelbar vom Tode Johanna Grays, und doch wissen wir alles genau. Wie fein diese Darstellung ist, ermessen wir erst recht, wenn wir sie mit der schon besprochenen hässlichen Schlußstrophe von „Percys Tod“ vergleichen.

Im Anfang der Ballade, wo der Gang der Handlung ruhig

ist, finden wir meist breite Einführung der direkten Rede. Im zweiten Teil fehlt sie meist ganz, was sehr dramatisch wirkt.

Dem Stil der Ballade geben auch hier die kurzen Sätze das Gepräge. Daneben finden wir einige der häufigsten Stilmittel der Ballade angewandt. Identische Wiederholung:

S. 146. „Täubchen, schlag ein, schlag ein."

Grammatischer Parallelismus:

S. 147. Sie rief: „Mein ist der Schlüssel!"
Sie dachte: „Mein ist der Kranz!"

Grammatischer Parallelismus verbunden mit identischer Wiederholung:

S. 148. Ihre festen Schritte sprechen: Diese Stufen sind mein ...
Zwei lächelnde Augen sprechen: Diese Stufen sind mein.

Wiederholung:

S. 148. Sie neigt sich vor dem Volke ...
Sie neigt sich zum Gebete ...
Sie neiget sich zum dritten.

Ungewöhnliche Wortstellung:

S. 146. Da sprach der sieben einer.

Auffällig ist auch das von Fontane angewandte Stilmittel des Kontrastes.

S. 146. Sie sprengte weinenden Auges in den lachenden Morgen hinein.

Die Farbkontraste sind von grosser Schönheit.

S. 146. Ihrer Locken goldne Fülle über den Purpur floss.

S. 147. Northumberlands Stirn erblasste, die eben so rot noch glomm.

S. 147. Ein Kranz von dunklen Eichen umfasste des Goldes Glanz.

S. 148. Die Steine sind nicht mehr weiss,
Die Steine sind schwarz verhangen.

Nicht nur die Kontraste, sondern auch die alleinstehenden Farben treten kräftig hervor.

Der Rhythmus hat grossen Wohlklang. Der schwere zweisilbige Auftakt wird mehrmals verwendet. Wirkungsvoll ist das Fehlen des Auftaktes z. B. im Vers:

Zwei lächelnde Augen sprechen: *Diese* Stufen sind mein.

Hier fehlt wirklich der Auftakt, denn jede Zeile zerfällt in zwei Verse, zerfällt doch jede Strophe in zwei Strophen zu 4 dreihebigen Versen, von denen 1 und 3 klingend reimlos, 2 und 4 stumpf reimend sind. Es ist die Strophe, in der z. B. „Lord Athol“ geschrieben ist. Fontanes ungewöhnliche Schreibweise lässt bei flüchtigem Hinblicken eine andere Strophenform vermuten.

„Johanna Gray“ ist eine tragische Ballade. Es ist die Tragödie des Menschen, der in Verhältnisse hineingedrängt wird, denen er nicht gewachsen ist. Lady Gray will die Krone nicht annehmen, aber sie muss. Von da an spielt sie nur eine leidende Rolle. Sie wird geschoben. Ihr eigener Wille hat aufgehört zu befehlen. Dass sie für Vergehen büssen muss, die sie gar nicht gewollt und nur gezwungen begangen hat, darin liegt die Tragik. Obschon sie nur duldet und nicht handelt, ergreift uns ihr Schicksal.

Als Fontane am Ende des Jahres 1852 die Ballade schrieb, mussten die in London empfangenen Eindrücke in ihm noch lebendig sein; denn er hatte den Sommer in England zugebracht. Den Tower hatte er schon 1844 besucht („Von Zwanzig bis Dreissig“, Ges. Werke, II. Serie, Bd. 2, S. 394 f). Jetzt aber, hatte er Gelegenheit, ihn und seine Geschichte genau zu studieren. In seiner Reisebeschreibung „Ein Sommer in London“ widmet er ihm ein eigenes Kapitel. Da erfahren wir denn („Aus England und Schottland“, S. 104), dass er auch die Gräber Anna Bulens und der Jane Gray in der Tower-Kapelle St. Peter ad Vincula gesehen hat. Wenige Schritte davor fand er die weissen Steine, von denen die Ballade erzählt.

Die Eindrücke, die er an Ort und Stelle empfing, waren mächtiger, als irgend ein Quellenwerk sie hätte hervorrufen können. Und das merkt man dem Gedicht an. Die ahnungsvolle Stimmung wird scharf festgehalten und durch ungemein anschauliche Bilder zum Ausdruck gebracht. Inhalt und Form vereinigen sich hier zu einer der schönsten Balladen des Dichters.

Wangeline von Burgsdorf oder Die weisse Frau (S. 237).

Am 16. Februar 1853 schrieb Fontane an Friedrich Witte:

„In anderthalb Wochen wird die diesjährige Tunnelkonkurrenz (drei kleine Preise) eröffnet. Meine Ballade ist *fertig*. Sie ist entweder sehr gut oder verfehlt. Stoff: die weisse Frau. (Hört! Hört!) Leider kann ich sie Dir noch nicht mitschicken; ein paar Stellen sind noch nicht gefeilt."

Lepel lässt dem Gedicht eine ausführliche Kritik zuteil werden in seinem Brief an Fontane vom 3. Februar 1853 (Lepel, S. 230 ff). Sie enthält sehr gute Beobachtungen. Wir können sie jedoch nicht nachprüfen, da Fontane nur wenige Strophen der Ballade als Fragment in die gesammelten Gedichte aufgenommen hat, Lepel aber mehr kannte. Doch ersetzt die Kritik teilweise das Fehlende, sodass wir uns einigermassen eine Vorstellung vom Gange der Handlung machen können. Kurfürstin Dorothea vergiftet ihren Stiefsohn, den Erben des Thrones. Wangeline trägt durch ihre Buhlerei indirekt die Schuld an seinem Tode und wird dafür zum Spuk verdammt.[1] Lepel wünscht das Verhältnis aus dem Königshause mehr in den Vordergrund gestellt zu sehen. Er verlangt ein grosses historisches Gemälde und darum eine organischere Verbindung des Schicksals der Wangeline mit dem der Hohenzollern und gibt zum Teil auch die Mittel zu diesem Zwecke an.

Im Brief Fontanes vom 27. März 1854 an Storm lesen wir:

„«Hemmingstedt» und die verunglückte «Wangeline» pack' ich bei. Nie hab' ich ein Gedicht mühsamer und liebevoller behandelt als diese letztgenannte Ballade. Es sollte was Vaterländisches werden und die konfusen Sagen über den Gegenstand zu etwas Einigem und Dichterischem abklären, aber meine Bemühungen sind an der Sprödigkeit des Stoffes gescheitert. Die Arbeit, glaub' ich, ist nicht talentlos, aber verfehlt."

Fontane hat recht. Sein Talent zeigt sich wirklich und zwar im Stil, da wir die Handlung und den Aufbau nicht genau verfolgen können. Ich brauche nur eine Strophe anzuführen.

---

[1] Vergleich auch Fontanes Roman „Vor dem Sturm" (Ges. Romane, Bd. 9) S. 282 f.

S. 238. „Und ob ihr bräche das Herz in der Brust,
Je blasser die Tote, je röter die Lust —
Feigherzig Gewissen, fahr hin, fahr hin!
Es brennt mein Blut, und es schwindelt mein Sinn."

Vers 4 zeigt grammatischen Parallismus, Vers 3 identische Wiederholung, Vers 2 grammatischen Parallelismus mit volkstümlichem Farbenkontrast. Den Kontrast schwarz-weiss treffen wir in der vorhergehenden Strophe.

S. 237. Sie hofft und wirft mit schimmernder Hand
Ihr schwarzes Haar übers weisse Gewand.

Die poetischen Stilmittel der volkstümlichen Ballade finden wir demnach auch in diesem kurzen Fragment.

Der letzte York
(S. 141).

Auch in dieser Ballade verwendet Fontane Londoner Eindrücke. Er hat ja den Schauplatz der Handlung auf seinen beiden ersten Englandreisen kennen gelernt.

Im Tunnelprotokoll wird das Gedicht unter dem 1. Oktober 1854 angeführt. Aber noch während einiger Jahre besserte Fontane daran herum. Im Dezember 1856 schreibt er von London aus an Henriette von Merckel:

„In Ihr Lob meines «Letzten York» stimme ich begreiflicherweise von Herzen ein. Ich zähl es mit zu meinen besten Gedichten und war in den Grundgedanken so verliebt, dass ich immer wieder an die Arbeit ging und die nicht geringen Schwierigkeiten zu überwinden trachtete. Das ist mir noch nicht ganz gelungen; doch weiss ich jetzt, wo es steckt, und durch Einfügen einer Strophe, die allerdings unerlässlich ist, und mit Hilfe einiger kleiner Korrekturen hoff' ich, ein gutes Gedicht herzustellen."

Schon beim Vortrag im Tunnel im Jahre 1854 war eine Stelle der Ballade angefochten worden, und Fontane hatte darauf einige Stellen bezeichnet, die er ändern wollte. Mit diesen Änderungen war er also im Winter 1856 noch nicht fertig, wie wir aus den obigen Zeilen ersehen. Sogar im folgenden Frühling wurde noch an den Versen herumgebessert. Fontane sandte von London aus

an seine Freunde die Korrektur des Gedichtes für die „Argo“ von 1858. Aus einem Brief Lepels (Lepel, S. 302 ff) erfahren wir, um was es sich handelte, nämlich um die „berühmte Stelle“ des Gedichtes. Fontane hatte in Strophe 7 an Stelle einer frühern Lesart gesetzt:

Sie reiten still bis Ludgate Hill und still zurück in alt Quartier,
Graf Edward sprach kein einzig Wort und murmelt nur: „das denk' ich Dir.“

Die Freunde hielten die Korrektur für unglücklich. „Die Härte in „Alt Quartier“ ist aus demselben Pott gegriffen, der Dir zuweilen das „Drunt“ liefert u. dgl.“ Lepel schlug zunächst statt „alt Quartier“ „Turmquartier“ vor. Man griff dann aber eine frühere Lesart Fontanes wieder auf, und auf Lepels Antrag wurde angenommen:

Sie reiten still bis Ludgate Hill, der König flüstert: „Vetter, hier!“ —
Der aber schweigt und murmelt noch am Tower-Tor: „das denk' ich Dir!“

In der jetzigen Fassung lesen wir die Verse gleich, nur statt „noch“ „erst“. Die Schlussworte Lepels über diese Stelle lauten (Lepel, S. 304):

„Übrigens ist es prächtig, so wegen einer Zeile zwischen Berlin und London zu korrespondieren, nachdem vorher in verschiedenen Sessionen darüber debattiert worden. Möge denn der Leser nur geniessen und bewundern und nicht ahnen, welche Schweisstropfen an den einzelnen Zeilen kleben.“

Wir fragen uns: Kann der Leser nur geniessen und bewundern?

Das Gedicht beginnt mit einer breiten epischen Exposition, die drei Strophen umfasst. Sie unterrichtet uns über das Leben und den Zustand Edwards. Mit der 4. Strophe beginnt die Handlung. Der König tritt zu dem Gefangenen. Er soll mit ihm durch die Strassen der Stadt reiten und zum Volk sprechen; denn Perkin Warbec gibt sich für den letzten York aus und bedroht mit seinem Anhang die Krone. Aber auf diesem Ritt durch London erwacht in Edward das alte Königsblut. Er flieht nachts aus dem Gefängnis, vereinigt sich mit Perkin Warbec, wird aber mit ihm vom König geschlagen. Auf dem Weg zum Blutgerüst kommt

wieder ganz der leichte Sinn des Vaters über ihn. Rechts und links freundlich grüssend geht er seinen letzten Gang.

Der Grundgedanke des Gedichtes, von dem der Dichter in der angegebenen Stelle des Briefes an Frau von Merckel spricht, ist die Umwandlung des indifferenten letzten Sprösslings eines grossen Hauses in einen Mann, der sich bewusst wird, wer er ist, und sich am Bezwinger seines Geschlechtes rächen will. Der eigentliche Wendepunkt der Ballade ist also da, wo sich Edward als ein York zu fühlen beginnt, was Fontane dem Tunnelprotokoll zufolge selbst betonte (Wegmann, S. 112 f). Zudem finden wir in der Ballade selbst sofort die richtige Stelle, da Fontane den Vers:

Mit eins lebendig worden ist in ihm das alte Königsblut,

gesperrt drucken lässt. Ein psychologischer Vorgang ist dem Dichter also die Hauptsache. Er unternimmt den „Versuch, psychologische Vertiefung in den Stoff zu tragen", wie R. M. Meyer sagt („Fontanes Balladen". Velhagen und Klassings Monatshefte. September 1910, S. 68). Dadurch unterscheidet sich diese Ballade von den bereits behandelten. Der psychologische Vorgang ist im Gedicht gut durchgeführt. Aber dem Ganzen fehlt zum grossen Teil das eigentliche Wesen der Ballade. Die lange mühsame Arbeit an diesen Versen scheint nicht vorteilhaft gewirkt zu haben. Die vorangestellte Exposition ist zu breit geraten und zum Teil unschön, das ganze Gedicht überhaupt zu episch. Die dramatische Lebendigkeit vermissen wir nur ungern. Die Verse haben nicht den rhythmischen Wohlklang, den wir in „Johanna Gray" bewundern. Der Stil verfällt zu leicht in Erzählerton, obgleich die Stilmittel der Ballade nicht ganz fehlen. So ist z. B. Strophe 11 zum Teil eine variierte Wiederholung von Strophe 4, Strophe 12 ebenso von Strophe $6_{1,2}$ und $7_{1,2}$ und diese zwar formell und gedanklich. Doch sind solche Eigenheiten nicht häufig. Sie können uns nicht verbergen, dass dem Gedichte das kraftvolle Leben andrer Balladen des Dichters fehlt. Es hängt dies allerdings mit

der Anlage zusammen. Fontane wollte psychologische Entwicklung geben, und deshalb musste er den Zustand und die Lebensweise Yorks vor Beginn der eigentlichen Handlung eingehender beschreiben. Daher die verhältnismässig lange Exposition. Aber es fragt sich überhaupt, ob die Darstellung einer solchen psychologischen Entwicklung in der Ballade möglich ist, wenn sie zur Hauptsache wird. Hier scheint mir wenigstens das Problem nicht gelöst zu sein.

Noch in einer andern Ballade stellt Fontane einen psychologischen Vorgang in den Mittelpunkt des Gedichtes, in „Harald Harfager".

Harald Harfager
(S. 92).

Der Aufbau des Gedichtes ist einfach. Die Ereignisse schliessen sich folgerichtig aneinander: Haralds Mitteilung der Werbung um Rynhilde, die Rückkehr des Boten mit Rynhildens abweisender Antwort, der Entschluss des Königs, mit Gewalt zu erzwingen, was er nicht gutwillig erhalten kann, die Fahrt nach Roskilde, die friedliche Werbung Haralds und sein Erfolg.

Die Exposition steht voran. Der Konflikt entsteht durch das Gegenspiel von Harald und Rynhilde. Er beginnt mit der Absage Rynhildens und erreicht seinen Höhepunkt mit dem Erscheinen von Haralds Kriegsmacht vor Roskilde. Die Lösung wird herbeigeführt durch den Wandel im Innern Haralds, also durch einen psychologischen Vorgang wie im „Letzten York". Von dem Wert dieses Vorganges hängt der Wert des ganzen Gedichtes ab. Ist er nicht gut durchgeführt, so fehlt der Ballade der Hauptnerv. Und hier scheint er mir wirklich nicht gut durchgeführt. Es heisst in der zweitletzten Strophe:

Aber plötzlich ... welch Wunder, das Wandel schuf.

Woher dieser Wandel? So etwas fliegt einem doch nicht an, und wenn es einem anfliegt, so darf es der Dichter kaum ohne irgend

ein Wort der Erklärung einfach bemerken. Ich finde hier keine Erklärung im Gedicht. Ich kann mir allerdings schon einen Grund des Wandels denken; aber damit bin ich nicht zufrieden. Ich will etwas sehen, etwas hören, und wenn es auch nur die äussern Begleiterscheinungen eines innern Vorganges sind. Ich finde nichts dergleichen hier. Die nackte Tatsache wird einfach ohne jegliche Erklärung vor mich hingestellt. Ich stehe ebenfalls vor einem Wunder wie König Blaatand und seine Leute. Ich glaube schon, dass ein König durch den Anblick eines schönen Mädchens zum Frieden gestimmt werden kann. Aber hier ist das nicht der Fall. Das kriegerische Gebaren Haralds kann natürlich nicht erst wenige Schritte vor Rynhilden einer friedlichen Bewegung Platz machen. — Den Wendepunkt der Ballade halte ich also nicht für gelungen. Dadurch kommen natürlich auch die hübschen Einzelheiten des Gedichtes nicht voll zu ihrer Geltung, und das ist schade. Wie reizend ist z. B. die 2. Strophe!

Und auf und ab im Saal
Im Schlosse zu Drammen sassen die Grossen allzumal,
Und dazwischen in lachender Jugend und wie Kinder anzuschaun
Sassen blond und stolz und glücklich Harald Harfagers neunundzwanzig Fraun.

Ein feiner Humor schwebt über diesen Versen, die uns ein anschauliches Bild vorzaubern. Und wie nun alle diese neunundzwanzig Frauen flüstern nach den Worten des Königs und plötzlich alle Zünglein ruhen, während die Holden mit echt weiblicher Neugier auf die Worte des Boten horchen, und wie es in leiser Schadenfreude über ihr Antlitz huscht, da sie die Absage Rynhildens erfahren, das wird alles mit feinstem Gefühl für das Kleine beschrieben. Der Charakter Rynhildens wird mit wenigen Strichen durch die Rede Olaf Thuresons trefflich gezeichnet. Die Eintönigkeit in der Beschreibung der Fahrt Haralds wird glücklich vermieden durch die anschauliche Beschreibung der einzelnen Tage, durch die Erwähnung der Orte ihrer Durchfahrt und die kurzen Angaben über die Witterung. Man wird beim Lesen dieser

Stelle an den Schluss von „Percys Tod“ erinnert. Dass die persönliche Werbung für Harald günstig ausfällt, sagt uns der Dichter nicht, und doch zweifeln wir nicht daran nach dem, was wir aus Strophe 5 von Rynhilde wissen.

Die poetischen Stilmittel der altenglischen Balladen sind hier sparsam verwendet. Die zweitletzte Strophe bringt verschiedene Wiederholungen. Das Auffälligste am ganzen Gedicht ist die Strophenform. Es ist die einzige Ballade, in der Fontane die Nibelungenstrophe angewendet hat. Aus seinen Briefen erfahren wir, wie kritisch er gerade dieser Form gegenüberstand. Im Anfang des Jahres 1851 braucht er in einem Brief (Briefe, II. Sammlung, Bd. 1, S. 18) den Ausdruck „abgedudelte Nibelungenstrophe“, und am 3. Februar desselben Jahres schreibt er an Friedrich Witte:

„Was sie zugunsten der Nibelungenstrophe sagen, ist schwach und gewissermassen ein Beweis dafür, dass ich recht habe ... Jedem Zeitalter gehört eine bestimmte Form an. Für das unsere ist diese Form noch zu finden. Sie *wird* sich finden mit dem *Gedichte selbst*. Bis dahin wird in Hexametern, Alexandrinern, Trochäen und Nibelungenstrophen viel Schönes, aber nicht das Schönste, nicht das Wahre — auf das wir warten — geschrieben werden. Von der Nibelungenstrophe erwarte ich dies Heil keineswegs. Nach dem gewöhnlichen Usus behandelt, ist sie klippklappig monoton. Richtig gehandhabt entbehrt sie aller Volkstümlichkeit, missfällt sie sogar dem Ohr des Unbefangenen, Uneingeweihten.“

Der letzte Halbvers der von Fontane gebrauchten Strophe ist vierhebig, also unverkürzt. Aber gerade daran gewöhnt sich unser Ohr schwer. Der Eindruck des Nachklapperns wird dadurch nur zu leicht hervorgerufen.

Gelungener als die Strophenform scheint mir der Rhythmus. Der freie Wechsel von Jamben und Anapästen verleiht dem Gedicht eine vorwärtsdrängende Lebendigkeit. Schwerer zweisilbiger Auftakt kommt häufig vor.

Archibald Douglas
(S. 138).

„Ich gehörte dem Tunnel unausgesetzt ein Jahrzehnt lang an ... Die grosse Mehrzahl meiner aus der preussischen, aber mehr noch aus der englisch-

schottischen Geschichte genommenen Balladen entstammt jener Zeit, und manche glückliche Stunde knüpft sich daran. Die glücklichste war, als ich — ich glaube bei Gelegenheit des Stiftungsfestes von 1853 oder 1854 — meinen „Archibald Douglas" vortragen durfte. Der Jubel war gross."

So lesen wir in Fontanes Autobiographie „Von Zwanzig bis Dreissig" (Ges. Werke, II. Serie, Bd. 3, S. 23). Das Stiftungsfest, von dem die Rede ist, wurde am 3. Dezember 1854 gefeiert. Die Ballade ist wohl kurz vorher gedichtet worden.

„Archibald Douglas" hat unter den Balladen Fontanes die grösste Berühmtheit erlangt, wozu nicht wenig die Vertonung Löwes beigetragen hat. Fontane war jedoch nicht der erste Verfasser eines Douglasgedichtes. Altschottische und altenglische Balladen von unbekannten Verfassern verherrlichen das berühmte Geschlecht der Douglas, das in der schottischen Geschichte eine so grosse Rolle gespielt hat. Diese Balladen wurden durch die Sammlungen von Percy und Scott auch in Deutschland bekannt und oft übersetzt und gaben häufig Anlass zu näherem Studium der Douglasgeschichte, die dann den Dichtern wiederum Stoff zu Originalgedichten lieferte. Strachwitz' berühmte Ballade „Das Herz von Douglas", entstanden im Jahre 1843, wirkte mächtig auf Fontane ein. Im Jahre 1846 verfasste er selber sein erstes Douglasgedicht, „Der sterbende Douglas", und als ihm Percys „Reliques" in die Hand kamen, machte er sich bald an die Übersetzung der „Chevy-Chase". Drei Jahre später, 1851, übersetzte er „Percys Tod", worin William Douglas eine Hauptrolle spielt, und am 1. Oktober 1854 gelangte im Tunnel seine Übersetzung „Das Douglas-Trauerspiel" zum Vortrag. Das Original steht in Scotts „Minstrelsy".

Kurz nachher muss Fontane die Beschäftigung mit „Archibald Douglas" aufgenommen haben, da die Vorlesung der Ballade bereits im Tunnelprotokoll vom 3. Dezember erwähnt wird, und er selten rasch arbeitete.

Die Ballade beginnt mit dem Selbstgespräch des Grafen Douglas.

„Ich hab' es getragen sieben Jahr,
Und ich kann es nicht tragen mehr!"

Was hat er so lange getragen? Wir wissen es nicht, aber es muss etwas Schweres gewesen sein.

„Wo immer die Welt am schönsten war,
Da war sie öd' und leer."

Er scheint weit umher gekommen zu sein. Weshalb haben ihn die fremden Länder nicht entzückt? Hielt er sich etwa unfreiwillig dort auf? Vielleicht war er gar verbannt? Wir sehen das schwere Geschick, das auf ihm lastet. Unser Mitleid ist erwacht und zugleich unsre Neugier.

„Ich will hintreten vor sein Gesicht."

Vor wen will er treten? Wem will der alte Mann in Knechtsgestalt seine Bitte vorbringen? Er scheint mit der Bitte viel zu erhoffen, dass er so viel aufs Spiel setzt.

Diese drei Strophen erwecken unsre innige Anteilnahme. Alle unsre Sinne sind gespannt auf die Dinge, die kommen werden.

Graf Douglas hat die Worte gesprochen. Müde setzt er sich auf einen Stein am Weg. Plötzlich ertönt Hörnerruf und Hundegebell.

Und Kies und Staub aufwirbelte dicht,
Her jagte Meut' und Mann,
Und ehe der Graf sich aufgericht't,
Waren Ross und Reiter heran.

Eine meisterhafte Strophe. König Jakob sitzt auf hohem Ross, Graf Douglas beugt sich tief. Und nun erfahren wir, um was es sich handelt. Archibald bittet den König um Gnade. Er kann ja nichts dafür, dass seine Brüder das Schwert gegen ihren Herrn gezogen haben. Und er erinnert ihn an die frohen Tage, da sie miteinander gespielt haben. Umsonst. Der König gibt seinem Ross die Sporen und sprengt bergan. Douglas hält Schritt, obschon ihn das schwere Panzerhemd fast niederzwingt. Er erneuert seine flehende Bitte. Er will keine bevorzugte Stellung mehr einnehmen. Das Ross seines Herrn will er pflegen, wenn er nur wieder die

Luft seines Vaterlandes atmen darf. Unsre Vermutungen und Befürchtungen werden also bestätigt. Archibald ist ein Verbannter. Wird er jetzt endlich Gnade finden?

„Und willst du nicht, so hab einen Mut,
Und ich will es danken dir,
Und zieh dein Schwert und triff mich gut
Und lass mich sterben hier."

Der Höhepunkt ist erreicht. Unsre Spannung ist aufs höchste gestiegen. — König Jakob springt vom Pferd herab, und mit leuchtendem Gesicht überreicht er dem Grafen sein Schwert als Zeichen seiner Gnade. Wer die Heimat so liebt wie Douglas, der ist in tiefster Seele treu. Und zusammen kehren die beiden zurück zur Stätte ihrer Jugendspiele, um zu fischen und zu jagen wie früher. So ist die Bitte des Grafen erfüllt. — Die Schlußstrophe korrespondiert mit dem Mittelstück der Ballade.

Im Jahre 1856 schrieb Fontane an einen Tunnelfreund, als es sich um die Drucklegung der Ballade für die „Argo" handelte (Briefe, II. Sammlung, Bd. 1, S. 153):

„Der Einwand, der durch Campe gemacht wurde, dass man etwas zu lange in Ungewissheit über die besondere Situation (als Verbannter) Archibald Douglas' bleibe, ist richtig, und ich muss demgemäss die Überschrift einrichten: sie muss bereits Auskunft geben."

Aus dem Tunnelprotokoll erfahren wir, dass der Titel ursprünglich (1854) „Der Verbannte" lautete, was aber getadelt wurde. Fontane scheint dann geändert zu haben, denn sonst wäre die Briefstelle nicht zu verstehen. Wichtig für uns ist die Tatsache, dass die endgültige Form der Ballade die gerügte Ungewissheit noch aufweist, Fontane also von einer tiefer greifenden Änderung des Textes — wenn er hier überhaupt geändert hat — absah. Auch steht jetzt der Name des Helden als einfacher Titel. Aus dem allem ersehen wir, dass der Dichter die Ungewissheit als Spannung erregendes Mittel erkannt und benutzt hat.

„Archibald Douglas" ist die Ballade der belohnten Liebe und Treue zu König und Vaterland. Fontane hat die Handlung

nicht frei erfunden. Er fand den Stoff vom verbannten Grafen bereits vor.

Über die *Quelle* der Ballade ist schon verschiedenes geschrieben worden. Im Jahre 1898 veröffentlichte R. Werner in der Zeitschrift „Die Nation“[1] Stellen zweier Briefe Fontanes, von denen der eine, vom Januar 1893, Angaben über die Entstehung des „Archibald Douglas“ enthält. Es heisst da:

„Irgendwo in Walter Scott — entweder in den «Erzählungen eines Grossvaters» oder noch wahrscheinlicher in einer der kleineren und weniger bekannt gewordenen epischen Dichtungen — findet sich eine lange Anmerkung, in der es ungefähr heisst: Jakob IV. hatte viel Streit mit dem Adel, besonders mit der Douglas-Familie . . .“ Es folgt in rohen Strichen die Geschichte des Archibald Douglas und dann: „Soweit die Anmerkung, beiläufig das Einzige, was ich aus dem ganzen dicken Buche las, das ich beim Abstäuben nur zufällig aufgeschlagen hatte.“

Diese Angaben brachten Werner zur Ansicht, Scotts „Tales of a Grandfather“, eine Geschichte Schottlands, seien die Quelle der Ballade.

In Nr. 263 der „Vossischen Zeitung“ vom 8. Juni 1907 erschien ein Aufsatz „Fontanes Ballade «Archibald Douglas» — ihre Heimat, Geschichte und Quellen“ von Maximilian Runze. Runze verwertet hier einen Brief Fontanes an den Balladensänger Albert Bach in Edinburgh, der ihm vom Empfänger im Jahre 1894 zur Verfügung gestellt wurde. In diesem Brief erklärt Fontane, den Stoff aus einem Werk Walter Scotts genommen zu haben, er habe aber dessen Titel vergessen. Es sei

„eine lange, fast sieben Seiten bedeckende Anmerkung“ gewesen, „die von diesem Streite zwischen König Jakob — ich glaube der IV. — und der Douglas-Familie erzählt und eingekapselt, aber ziemlich kurz, auch des von mir behandelten Vorganges Erwähnung tut. König Jakob begnadigt den Archibald Douglas nicht, was entweder dem alten Chronikenschreiber oder vielleicht auch erst Walter Scott selbst Veranlassung gibt, die Härte des Königs zu tadeln.“ Es sei eine „weniger bekannte epische Dichtung, lange Anmerkung und hier zuletzt zwei scharf abweichende Reimzeilen; nicht Last Minstrel, nicht Lady of the Lake.“

[1] Nr. 5 vom 29. Oktober, S. 71 f.

Runze kommt am Schlusse seiner Ausführungen ebenfalls zur Annahme, die „Tales of a Grandfather“ seien die Quelle, weist aber auch auf eine Anmerkung zu „The Lady of the Lake“ hin, die den Stoff ebenfalls enthalte.

Im „Daheim“, Nr. 10 vom 7. Dezember 1907, werden die Ausführungen Runzes von redaktioneller Seite wiederholt und ein Brief Fontanes vom Oktober 1896 an die Daheim-Redaktion mitgeteilt. Wir lesen da:

„Die Erzählung von der Begegnung zwischen König Jakob und dem verbannten Douglas findet sich bei Walter Scott als Anmerkung zu einer seiner weniger bekannt gewordenen Dichtungen. Die Ballade lehnt sich an den Bericht an und weicht nur am Schluss ab. König Jakob begnadigt den Douglas nicht, was von König Heinrich VIII., als er davon hörte, mit der Bemerkung:

«A king's face
Shall give grace»

missbilligt wurde ... Ich würde gern nähere Angaben (welches Jahr, welcher König Jakob, welche begleitenden Umstände) gemacht haben, ich kann aber das Buch — eine scheussliche Übersetzung Walter Scottscher Epen aus den vierziger Jahren — nicht mehr finden, und so muss genügen, was ich aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Der Schluss ist die Hauptsache und Heinrichs VIII. Ausspruch sehr interessant.“

Aus dieser Stelle glaubt die Daheim-Redaktion bestimmt schliessen zu dürfen, Fontane habe irgend eine Übersetzung der Epen Scotts zu seiner Ballade benutzt.

Gegen diese Annahme ist aber verschiedenes einzuwenden. Die Geschichte von Archibald Douglas und König Jakob kommt in den Epen Scotts nicht vor, kann also auch kaum in einer Übersetzung dieser Epen zu finden sein. Eine Anmerkung zum 22. Kapitel des 5. Gesanges der „Lady of the Lake“ enthält den Kern der Geschichte so genau, dass uns auch eine erweiterte Übersetzung nicht mehr fördern kann.

In Nr. 17 des „Daheim“ vom 25. Januar 1908 wird nun noch ein Brief Fontanes vom 10. Dezember 1891 an Oberlehrer Dr. Krause in Kiel veröffentlicht. Dieser Brief enthält die Stelle:

„Eben habe ich alle meine Bücher durchgesehen, kann aber den Band Walter Scott (keinen der gewöhnlichen Romanbände, sondern eine Sammlung seiner grösseren epischen Dichtungen), aus dem ich den Stoff vor jetzt gerade vierzig Jahren genommen habe, nicht finden. So kann ich Ihnen nur schreiben, was mir im Gedächtnis geblieben. Die Namen Archibald Douglas und König Jakob sind richtig übernommen, und da von dem «alten Douglasstreit» die Rede ist, so kann es wohl nur Jakob II. sein, in dessen Regierung die beständigen Fehden mit der Douglas-Familie fielen, also kurz vor Mitte des XV. Jahrhunderts. Die ganze Geschichte wird von Walter Scott nicht im Text behandelt, weder in Vers noch in Prosa, sondern zu einer Versstelle — ich weiss nicht mehr von welchem Gedicht — hat er eine lange Anmerkung gegeben und in dieser erzählt er die Geschichte, die mir den Stoff zu meiner Ballade gab."

Aus allen diesen Briefstellen geht aufs deutlichste hervor, dass Fontane selbst nicht mehr genau wusste, woher er den Stoff hatte. Fast alle stimmen jedoch darin überein, dass es sich um eine Anmerkung zu einem epischen Gedicht handle. Die „Tales of a Grandfather" fallen demnach kaum in Betracht, ebensowenig die „Lady of the Lake", da Fontane diese Dichtung ausdrücklich ausschliesst. Aber noch an einer dritten Stelle erzählt Scott die Begebenheit, in seiner Balladensammlung „Minstrelsy of the Scottish Border". Und diese halte ich für die Quelle Fontanes. Wir begreifen nun, warum er das Buch nicht mehr finden konnte. Er dachte immer an eine epische Dichtung, weil er die Anmerkung zu der „Lady of the Lake" zur Zeit der Abfassung der zitierten Briefe auch kannte, und an eine weniger bekannte Dichtung, weil der „Minstrelsy" wirklich wenig bekannt ist. Der Brief an Bach kommt der Wirklichkeit sehr nahe. Statt der fast sieben Seiten langen Anmerkung, die vom Streite der Douglas erzählt, ist es eine lange Stelle der Einleitung zum „Minstrelsy", statt der kurzen Einkapselung die Anmerkung dazu. Fontane kannte den „Minstrelsy" schon seit 1848, und dass er auch die Anmerkungen, die meist interessante Einzelheiten und Anekdoten bringen, las, ist bei seiner Veranlagung selbstverständlich. Wie bereits teilweise berichtet, bearbeitete er im Herbst 1854 zwei Balladen daraus, „The Douglas

Tragedy“ und „The Queen's Marie“. Und bereits am 3. Dezember desselben Jahres las er den „Archibald Douglas“ im Tunnel vor. Fontane hatte also kurz vor der Beschäftigung mit der Ballade Scotts „Minstrelsy“ in Händen.

Aber auch noch andere Gründe sprechen für meine Annahme. Am 20. Mai 1868 schrieb Fontane an seine Frau, er lese mit Entzücken Scotts „Erzählungen eines Grossvaters“. Daraus könnte man wohl schliessen, er habe sie zur Zeit der Abfassung des Gedichtes noch nicht gekannt. Dieser Schluss bewiese aber gleichwohl nicht viel, da die am Anfang zitierte Stelle des Briefes an Werner die Möglichkeit des zufälligen Aufschlagens der in Betracht kommenden Seite eröffnet.

„Minstrelsy“, „Lady of the Lake“, „Tales of a Grandfather“ enthalten alle, zum Teil in einer Anmerkung, die Geschichte und zwar im Ganzen übereinstimmend. Nur in Einzelheiten weichen sie unbedeutend voneinander ab; aber gerade hier zeigt sich, dass die Anmerkung im „Minstrelsy“ der Ballade am nächsten steht. In den „Tales of a Grandfather“ steht nichts davon, dass sich Archibald Douglas mit leidenschaftlicher Bitte an den König gewandt habe, ebenso nichts von der Steilheit des Hügels. Auch wird nicht bemerkt, dass die Freundschaft zwischen König Jakob und Archibald in die Jugendzeit des Königs gefallen sei. Im „Minstrelsy“ wird dies alles stark betont, und in der Ballade spielt es eine wichtige Rolle.

In der Anmerkung zur „Lady of the Lake“ findet sich nichts, was auf die Vaterlandsliebe des Douglas schliessen liesse. Es heisst ausdrücklich, Archibald, der sich in England aufgehalten habe, habe sich entschlossen, nach Hause zurückzukehren, weil er die hochmütigen und eingebildeten Engländer nicht mehr habe leiden können. Der „Minstrelsy“ steht in diesem wichtigen Punkte der Ballade näher.

In der „Lady of the Lake“ heisst es: Kilspindie folgte, im „Minstrelsy“: Kilspindie . . . hielt Schritt mit dem Pferd, in der

Ballade ganz gleich: Hielt mit dem Könige Schritt. In der „Lady of the Lake“ fehlt ferner die bestimmte Bemerkung, der Graf habe ein Kleid über dem Panzer getragen, ebenso die Erwähnung der Steilheit des Hügels.

Nach dem allem halte ich Scotts „Minstrelsy of the Scottish Border“ bestimmt für Fontanes Quelle.

Sehen wir uns nun die Stelle näher an.

Die Douglas hatten die Gewalt über den jungen Jakob V. an sich gerissen. Aber sobald der König sich von der eisernen Vormundschaft befreit hatte, verbannte er im Jahre 1528 die Familie Douglas und schwur, nie mehr solle ihm ein Angehöriger derselben dienen, „an oath [„Minstrelsy“, S. 17] which he kept in circumstances, under which the spirit of chivalry which he worshipped should have taught him other feelings.“ Dazu die Anmerkung von Scott:

„I allude to the affecting story of Douglas of Kilspindie, uncle to the Earl of Angus. This gentleman had been placed by Angus about the King's person, who, when a boy, loved him much on account of his singular activity of body, and was wont to call him his Graysteil, after a champion of chivalry in the romance of Sir Eger and Sir Grime. He shared, however, the fate of his chief, and for many years served in France. Weary at length of exile, the aged warrior, recollecting the King's personal attachment to him, resolved to throw himself on his clemency. As James returned from hunting in the park at Stirling, he saw a person at a distance, and, turning to his nobles, exclaimed, ‹Yonder is my Graysteil, Archibald of Kilspindie!› As he approached, Douglas threw himself on his knees, and implored permission to lead an obscure life in his native land. But the name of Douglas was an amulet, which steeled the King's heart against the influence of compassion and juvenile recollection. He passed the suppliant without an answer, and rode briskly up the steep hill towards the castle. Kilspindie, though loaded with a hauberk under his clothes, kept pace with the horse, in vain endeavouring to catch a glance from the implacable monarch. He sat down at the gate, weary and exhausted, and asked for a draught of water. Even this was refused by the royal attendants. The King afterwards blamed their discourtesy; but Kilspindie was obliged to return to France, where he died of a broken heart; the same disease which afterwards brought to the grave his unrelenting souvereign. Even the stern Henry VIII. blamed his nephew's conduct, quoting the generous saying, ‹A King's face should give grace.›“

Dies ist also die Quelle Fontanes. Eine Vergleichung mit dem Gedicht zeigt sofort, dass ihr der Dichter bis zum eigentlichen Wendepunkt folgt, von da an aber seine eigenen Wege geht. Bei Scott hört der König nicht auf die Bitte des Grafen. Die Erzählung ist tragisch. Die Ballade aber hat einen heitern Ausgang, und dadurch erst ist sie zu einer der schönsten Balladen der deutschen Literatur geworden. Ihre stoffliche Wirkung beruht zur Hauptsache auf dem Gegensatz, in dem die drei Schlußstrophen zum übrigen stehen. Fontane ist diese Änderung um so höher anzurechnen, als er ja tragische Stoffe bevorzugt — sind doch weitaus die meisten seiner Balladen tragisch — und ein solcher hier zu leichter Benutzung vorhanden gewesen wäre. Vielleicht hat er zur Umbiegung des Stoffes einen leichten Anstoss erhalten durch den Hinweis Scotts auf den Tadel Heinrichs VIII.

Es gehört zum Wesen des Dichters, dass er Stoffe in sich aufnehmen und so verarbeiten kann, dass sie als eigene Schöpfungen seinen Geist verlassen, auch wenn sie noch die Spuren anderer an sich zeigen. Diesen Spuren zu folgen, ist oft sehr interessant. So will ich auch hier Quelle und Bearbeitung im einzelnen vergleichen, wobei ich natürlich nicht glaube, dass Fontane bei der Abfassung des Gedichtes fortwährend Scotts Anmerkung zu Hilfe gezogen habe, um zu sehen, was er noch brauchen könne.

Charakteristisch für den Anfang der Ballade ist die Verwendung der direkten Rede. Scott erzählt genau chronologisch, Fontane berichtet die Vorgeschichte rückgreifend in der zweiten Rede des Douglas. Die Dauer der Verbannung gibt Scott nicht an. Fontane wählt „sieben Jahr“ wohl aus rhythmischen und phonetischen Gründen. Ich führe die von Fontane verwerteten Textstellen an.

Str. 2. Ich bin ja worden alt.

Scott: The aged warrior.

Die 3. Strophe, die uns so tiefe Blicke in Douglas' Seele gewährt, ist ganz Eigentum Fontanes, ebenso die vierte.

Str. 5. Er trug einen Harnisch rostig und schwer,
Darüber ein Pilgerkleid.

Scott: Loaded with a hauberk under his clothes.

Da horch! vom Waldrand scholl es her
Wie von Hörnern und Jagdgeleit . . .
Her jagte Meut' und Mann.

Scott: James returned from hunting.

Die bereits erwähnte 6. Strophe ist Ausmalung des Dichters.

Str. 7. Graf Douglas grüsste tief.

Scott: Douglas threw himself on his knees.

Der von leiser Wehmut durchzitterte Rückblick auf die fröhliche Jugend verdankt einer dürren Notiz die Entstehung: Douglas „had been placed . . . about the King's person, who, when a boy, loved him much on account of his singular activity of body". Den Namen Linlithgow finden wir in der Quelle nicht. Ich habe darüber bereits früher gehandelt (siehe S. 54 f). Bei Scott spricht der König kein Wort zu dem Bittenden. In der Ballade ist Jakob zuerst halb gerührt; aber das widerstreitende Gefühl siegt doch. Diese Entwicklung findet Ausdruck in der Rede des Königs.

Str. 14. Dazwischen aber klingt es laut:
Er ist ein Douglas doch . . .

Str. 15. Ein Douglas vor meinem Angesicht
Wär' ein verlorener Mann.

Scott: But the name of Douglas was an amulet, which steeled the King's heart against the influence of compassion and juvenile recollection.

Str. 16. König Jakob gab seinem Ross den Sporn,
Bergan ging jetzt der Ritt,
Graf Douglas fasste den Zügel vorn
Und hielt mit dem Könige Schritt.
Der Weg war steil.

Scott: He . . . rode briskly up the steep hill . . . Kilspindie . . . kept pace with the horse, in vain endeavering to catch a glance from his implacable monarch.

Dieser letzten kurzen Bemerkung gegenüber steht bei Fontane die erneute ergreifende Bitte des Grafen mit der prachtvollen Steigerung (Strophe 18—20). Stofflich hat der Dichter eine frühere

Stelle bei Scott, den ersten Augenblick der Begegnung zwischen König und Graf kurz beschreibend, verwendet.

Str. 18. Ich will nur warten dein Ross im Stall
Und ihm schütten die Körner ein.

Str. 19. Ich will ihm selber machen die Streu
Und es tränken mit eigner Hand,
Nur lass mich atmen wieder aufs neu
Die Luft im Vaterland!

Scott: He ... implored permission to lead an obscure life in his native land.

Die 20. Strophe mit dem Höhepunkt der Ballade und die drei Schlußstrophen haben keine Parallele in der Quelle.

Die aussergewöhnliche Vaterlandsliebe des Grafen wird bei Scott nicht ausdrücklich hervorgehoben. Es heisst von ihm, er sei weary of exile gewesen. Der Verbannung müde kann einer sein, auch wenn er die Heimat nicht besonders liebt. Mehr konnte dem Dichter jedoch die vorhin erwähnte Stelle sagen: He ... implored permission etc.

Wir sehen also, wie Fontane die dürftigen Notizen verwendet, um eine Dichtung voller Leben daraus zu formen. Die im höchsten Sinne schöpferische Fähigkeit des Dichters, die nicht mit der Fähigkeit des blossen Erfindens zu verwechseln ist, zeigt sich gerade hier glänzend.

Die poetischen *Stilmittel* der Ballade sind mit Mass verwendet. Sie wirken nicht aufdringlich und geben doch dem Ganzen das eigentümliche Gepräge.

Gedanklicher Parallelismus:

Str. 3. So komme, was da kommen soll,
Und komme, was da mag.

Doppelter Parallelismus der Substantiva:

Str. 7. König Jakob sass auf hohem Ross,
Graf Douglas grüsste tief;
Dem König das Blut in die Wange schoss,
Der Douglas aber rief.

Fünffacher Parallelismus:

Str. 9. Denk nicht an den alten Douglas-Neid ...
Denk lieber an deine Kinderzeit, wo ich ...

Str. 10. Denk lieber zurück an Stirlingschloss, wo ich ...

Str. 11. Denk lieber zurück an Linlithgow ... wo ich ...

Str. 12. O denk an alles, was einsten war.

Grammatischer Parallelismus verbunden mit Zweiteiligkeit des Verses:

Str. 15. Ich seh' dich nicht, ich höre dich nicht.

Einfache identische Wiederholung:

Str. 22. Nimm's hin, nimm's hin.

Verbindung zweier Strophen durch Wiederholung:

Str. 13. Ich seh' dich nicht, Graf Archibald,
Ich hör' deine Stimme nicht.

Str. 15. Ich seh' dich nicht, ich höre dich nicht,
Das ist alles, was ich kann.

Einen eigentümlichen Zauber verleiht dem Gedicht die mehrmals vorkommende anormale Wortstellung. Börries von Münchhausen nennt dies bewusste Unnaivität („Der Lotse", 23. November 1901, S. 238).

Str. 1. Ich hab' es getragen sieben Jahr,
Und ich kann es nicht tragen mehr!

Str. 2. Ich bin ja worden alt.

Str. 18. Ich will nur warten dein Ross im Stall
Und ihm schütten die Körner ein.

Dieser Trennung von Adverb und Verb im Infinitiv steht eine ungewöhnliche Aneinanderkoppelung in der Flexion gegenüber, die sich bei Fontane häufig findet, die aber immer von grosser Wirkung ist.

Str. 6. Und Kies und Staub aufwirbelte dicht,
Her jagte Meut' und Mann.

Die dadurch entstehende schwebende Betonung übt einen eigenartigen Reiz aus.

Diese Abweichungen von den grammatischen Regeln sind natürlich gewollt. Wäre Fontane genau der Schulgrammatik gefolgt, so wäre ein grosser Reiz der Sprache für das Gedicht verloren gegangen.

Nach dem Monolog des Grafen im Anfang der Ballade lesen wir: Graf Douglas spricht's. Seine Bitte wird eingeleitet durch: Der Douglas aber rief. Von da an fehlen diese Bezeichnungen. Auf die Bitte Archibalds folgt unmittelbar in drammatischer Weise die Antwort des Königs, doch auch für den Hörer, der die Interpunktion nicht sieht, sofort verständlich durch die Anrede. Mit der zweiten Bitte steht es gleich. Dem Schlusswort des Königs fehlt auch die Anrede, und doch ist alles klar. Diese Ausdrucksweise erhöht die Knappheit des Gedichtes und damit eine Eigenschaft, die die Ballade vor der poetischen Erzählung voraus hat.

Dem Rhythmus der Ballade wird wohl niemand seltenen Wohlklang absprechen können. Das Versmass ist jambisch, aber mit Anapästen durchsetzt. Nur ungefähr ein Fünftel der Verse weist zwei Anapäste auf, nicht ganz die Hälfte einen Anapäst und der Rest überhaupt keinen. Ohne Zweifel ist ein solches Masshalten die Hauptbedingung für edeln Wohlklang.

Die Ballade ist ein Beweis für die Unrichtigkeit der landläufigen Ansicht, der Rhythmus wirke um so lebendiger und kräftiger, je mehr zweisilbige Senkungen die Verse besitzen. Je mehr die Handlung dem Höhepunkt zueilt, desto geringer wird die Zahl der Verse mit zwei Anapästen, und die Verse, die den Höhepunkt selbst bezeichnen, sind ganz jambisch gehalten. Schweren zweisilbigen Auftakt treffen wir mehrmals im Gedicht.

Ein Vergleich des „Archibald Douglas“ mit des Grafen Strachwitz Meisterballade „Das Herz von Douglas“ liegt um so näher, als wir die Vorliebe Fontanes für diese Ballade kennen. Um den Inhalt brauchen wir uns nicht zu kümmerm. Wir haben nur die Form der beiden Gedichte anzusehen. Die Strophe ist dieselbe hier und dort. Es ist die beliebte Strophe der englischen

und schottischen Volksballaden, verschönert durch den Reim der ungeraden Verse. Wir finden die typischen Stilmittel der Ballade auch bei Strachwitz, ebenso die bewusste Abweichung von der normalen Wortstellung. Wenn der Klang der beiden Gedichte ähnlich ist, so beruht das eben darauf. Fontane hat sich an den englischen Volksballaden herangebildet, und diese besitzen häufig denselben Klang und brauchen dieselben Mittel. Dass Fontane seine Balladenform von Strachwitz habe, kann man daher nicht sagen. Immerhin mag er im Gebrauch seiner Mittel von ihm gefestigt worden sein.

„Archibald Douglas" ist ohne Zweifel die schönste unter den Fontaneschen Balladen, die den Stil der altenglischen Volksballaden aufweisen. Ein klarer und rührender Stoff hat eine ihm angemessene Form von seltener Schönheit erhalten.

Lord Athol
(S. 340)

steht in Fontanes Sammlung unter den Bearbeitungen englischer und schottischer Balladen, und Wegmann bespricht das Gedicht in seiner Dissertation (S. 33 ff) als eine solche Bearbeitung, indem er es mit einer Originalballade Scotts im „Minstrelsy" (S. 273 f) vergleicht. Diese Ballade mit dem Titel „The Gray Brother" ist Fragment geblieben. Ihr Inhalt ist folgender:

Der Papst liest am St. Peterstage das Hochamt. Die Menge harrt lautlos, während seine Worte durch die mächtige Kirche hallen. Plötzlich beginnt seine Stimme zu zittern, und wie er den Kelch emporheben will, lässt er ihn fallen. „Der Atem eines Übeltäters befleckt unsern heiligen Tag", ruft er aus. „Auf, Unglücklicher, fort von hier!" Ein Pilger erhebt sich. Erst heute ist er nach Rom gekommen, nachdem er vierzig Tage und Nächte nicht gesprochen und nur Brot und Wasser zu sich genommen hatte. Nun kehrt er in seine Heimat, Schottland, zurück. Hohe Adlige kommen, um vor ihm das Knie zu beugen; denn unter

Schottlands Grafen ist keiner berühmter als er. Kühn hat er in den Kämpfen mitgefochten. — Die schottische Landschaft, durch die er wandert, wird vom Dichter breit beschrieben. — Auf abgelegenem Weg gelangt der Unglückliche endlich zu den Ruinen des Hofes von Burndale, wo er einen Mönch erblickt. Dieser fragt Lord Albert, denn dies ist der Pilger, woher er komme, worauf er die Antwort erhält: „Ich bringe einen Fluch von unserm Vater, dem Papst, und dieser Fluch wird sich ewig an mich heften.“ Der Mönch tröstet ihn, heisst ihn beichten und gibt auf des Lords Frage die Erklärung, er komme aus fernen Gegenden, um freizusprechen von einem schweren Verbrechen, das hier in der Dämmerung geschehen sei. Der Pilger kniet nieder, und der Mönch legt seine eiskalte Hand auf seinen Nacken. Hier bricht das Fragment ab. Auffällig sind seine Berührungen mit der Tannhäusersage.

Wir wissen nicht, was Lord Albert verbrochen hat. Dem Fragment fehlt also die eigentliche Grundlage. Eine Vergleichung mit Fontanes Ballade ergibt auf den ersten Blick, dass die beiden Gedichte die Begebenheit in Rom, die Rückkehr des Schuldigen an den Ort seiner Tat und seine Begegnung mit dem Mönch enthalten. Der Anfang des „Lord Athol“ hat also keine Entsprechung im Fragment, und doch ist er durchaus zum Verständnis nötig. Das Hauptmotiv des Ganzen hat Fontane nicht frei erfunden. Scotts Einleitung zu seiner Ballade enthält die zu Grunde liegende Geschichte (S. 272).

„The barony of Gilmerston belonged, of yore, to a gentleman named Heron, who had one beautiful daughter. This young lady was seduced by the Abbot of Newbattle, a richly endowed abbey, upon the banks of the South Esk, now a seat of the Marquis of Lothian. Heron came to the knowledge of this circumstance, and learned also, that the lovers carried on their guilty intercourse by the connivance of the lady's nurse, who lived at this house of Gilmerston Grange, or Burndale. He formed a resolution of bloody vengeance, undeterred by the supposed sanctity of the clerical character, or by the stronger claims of natural affection. Choosing, therefore, a dark and windy night, when the objects of his vengeance were engaged in a stolen interview,

he set fire to a stack of dried thorns, and other combustibles, which he had caused to be piled against the house, and reduced to a pile of glowing ashes the dwelling, with all its inmates."

Das Wesentliche dieser Geschichte gibt Fontane kurz wieder in Strophe 3 und 4, die zum Verständnis des Ganzen unerlässlich sind. Sie geben die ganze Vorgeschichte. Ihr Aufbau ist sehr wirkungsvoll, indem der eigentliche Kern der Sache erst in Strophe 4 berichtet wird. Strophe 3 lässt uns glauben, es handle sich um eine gewöhnliche Brandstiftung, bis wir dann plötzlich aus dem Irrtum herausgerissen werden. Wenn Fontane dabei die Szene in den Wald verlegt und das Haus zu einem Jägerhaus macht, so folgt er seinem poetischen Gefühl. Er erhält dadurch Gelegenheit zu einer prächtigen Skizzierung des landschaftlichen Hintergrundes, sowohl im Anfang wie in der zweiten Hälfte des Gedichtes. Ganz ähnliche Szenerie und Begebenheit haben wir bereits in „Jung-Musgrave und Lady Barnard" gefunden. — Der Abt ist schon im Fragment zu einem Mönch geworden.

Die Szene zwischen dem Bischof von Aberdeen und Lord Athol findet weder im Fragment, noch in der dazu gehörenden Einleitung eine Entsprechung. Sie ist von höchster poetischer Anschaulichkeit. Wie wundervoll sind z. B. die beiden folgenden Strophen in Parallelismus und Kontrast!

„Deiner Tochter stille Asche,
Die hinweht über die Flur,
Sie flüstert von deiner Sünde
Wider Gott und die Natur.

Und die sündige Seele des Mönches,
Die jetzt in Flammen kreist,
Schreit auf über deine Untat
Wider Gott und den heiligen Geist."

Die Begebenheit in Rom ist in der Ballade Fontanes und in Scotts Fragment zu finden. Eine genaue Vergleichung ist also möglich.

In drei Strophen beschreibt Scott die Handlung der Messe. Fontane verwendet sie nur zum Teil.

S. 273. The Pope he was saying the high, high mass,
All on Saint Peter's day,
With the power to him given, by the saints in heaven,
To wash men's sins away.

The Pope he was saying the blessed mass,
And the people kneel'd around.

Str. 9. Er trat in die Peterskirche —
Viel Tausend knieten umher.

Der Papst, in Gold und Purpur,
Stand da mit verklärtem Gesicht:
Es war am Gründonnerstage,
Wo er Worte des Segens spricht.

Fontane ist hier viel anschaulicher. Besonders wirkungsvoll ist die Beschreibung des Papstes und der Kontrast, der dadurch mit dem folgenden entsteht, wo diese Beschreibung ebenfalls Zutat des Bearbeiters ist.

At the holiest word he quiver'd for fear,
And falter'd in the sound —
And, when he would the chalice rear,
He dropp'd it to the ground.

Str. 11. Und als er der Segensworte
Allerheiligstes nun begann,
Da begann seine Stimme zu beben,
Und ein Schauer fasste ihn an;

Und der Kelch in seiner Rechten
Entglitt seiner zitternden Hand,
Es rollten die roten Tropfen
Hin über den weissen Sand.

Todblass der heilige Vater
Vor Entsetzen stand er da.

Diese Ausschmückung ist meisterhaft, ebenso die Verwünschung.

Str. 13. Dann hob er mit Macht seine Stimme:
„Ein Verfluchter ist uns nah!"
Er hat nicht teil am Segen
Und nicht teil an Christi Huld,
Der Kelch mit dem Blute des Heilands
Erbebte vor seiner Schuld.

Unseliger, flieh! diese Wände,
Sie haben für dich nicht Raum!"

Diese Verse sind von ausserordentlicher Kraft. Das englische Gedicht kommt einem daneben beinahe geschwätzig vor.

Str. 5. The breath of one of evil deed
Pollutes our sacred day;
He has no portion in our creed,
No part in what I say.

A being, whom no blessed word
To ghostly peace can bring;
A wretch, at whose approach abhorr'd,
Recoils each holy thing.

Up up, unhappy! haste, arise!
My adjuration fear!
I charge thee not to stop my voice,
Nor longer tarry here!

Die nun folgenden 18 Strophen Scotts erzählen zur Hauptsache nur die Rückkehr des Lords zu der Stätte seines Verbrechens und zwar ohne weitere Motivierung. Dabei verliert sich Scott vollständig. Er beschreibt mit Namen genannte Gegenden und Besitzungen, die in keinem innern Zusammenhang mit der Handlung stehen, und in einem Stil, der gar nicht zum Anfang passt, was schon im Jahre 1803 ein Kritiker in der „Critical Review" hervorgehoben hat („Minstrelsy", S. 274. Anmerkung des Herausgebers). Anders steht es bei Fontane. Jahre kommen und gehen, und nirgends findet Lord Athol Ruhe, auch nicht am heiligen Grab. Endlich kehrt er in seine Heimat zurück. Wie schön beschreibt das der Dichter!

Str. 19. Im Kamine lag tote Asche,
Drüber hing seines Kindes Bild,
Hing unter Staub und Spinnweb
Und lächelte doch so mild.
Und mild kam's über Lord Athol.

Der Entschluss steht in ihm fest, zu büssen, wo er gefehlt hat. Mit eigener Hand will er dort eine Kapelle bauen. So schreitet er in den Wald hinab. Diese Zutaten Fontanes erklären psychologisch und motivieren genau.

Im folgenden treffen Fontane und Scott wieder zusammen.

Str. 23. Auf dem Estrich, in grauer Kapuze,
Sah einen Mönch er stehn.

Str. 25. And there was aware of a Gray Friar,
Resting him on a stone.

Der Dialog zwischen Lord und Mönch umfasst bei Fontane drei, bei Scott sechs Strophen. Im Fragment fragt der Mönch zuerst nach der Herkunft des Lords. Fontane übergeht die Stelle und ändert. Dadurch, dass der Mönch zum voraus weiss, was Athol beichten will, wird er gleich als ein übernatürliches Wesen erkannt.

In der folgenden Strophe ist besonders die Änderung im 4. Vers wichtig.

Str. 25. „Wer bist du, dessen Freispruch
An dieser Stätte mich sucht?
Wer bist du, der begnadet,
Wo der heilige Vater flucht?“

Str. 30. And who art thou, thou Gray Brother,
That I should shrive to thee,
When He, to whom are given the keys of earth and heaven,
Has no power to pardon me?

Hier hat der Papst nicht die Kraft, dort nicht den Willen zum Lossprechen von der Sünde. Dadurch wirkt dann bei Fontane die vom Mönch erhaltene Absolution um so mächtiger.

Aus Fontanes Fassung des ersten Verses der nächsten Strophe ergibt sich, dass der Mönch der Geist von Lord Athols Opfer ist; bei Scott muss man es aus dem Ganzen schliessen und zudem die Einleitung zu Hilfe nehmen.

„Bin ein Fremdling worden, Lord Athol,
Mein Land ist fern und weit,
Knie nieder zur Stell', knie nieder
Und bete und sei bereit.“

O I am sent from a distant clime,
Fife thousand miles away,
And all to absolve a foul, foul crime,
Done here 'twixt night and day.

Die Entfernungsangabe bei Scott ist unpoetisch. Den Inhalt der Verse 3 und 4 hat Fontane hier nicht nötig, da er bereits in seiner 24. Strophe enthalten ist. Die Schlußstrophe des Fragmentes berichtet: Der Pilger beginnt zu sprechen. Da legt ihm der Mönch seine eiskalte Hand auf den Nacken. Bei Fontane aber schliesst die Dichtung in harmonischer Schönheit. Die beiden letzten Strophen sind reinste Poesie.

Fontanes Ballade wurde am 29. April 1855 im Tunnel vorgelesen. Die Zeitangabe des Dichters in „Von Zwanzig bis Dreissig" (Ges. Werke, II. Serie, Bd. 3, S. 18 f) hat Wegmann bereits berichtigt.

Das Gedicht verdankt seine Entstehung wahrscheinlich einer Konkurrenz. Die vorgelegten Gedichte mussten einen Gast als Hauptfigur auftreten lassen. Im Tunnel wurde darüber lebhaft debattiert (Wegmann, S. 34), ob Fontane die Bedingung erfüllt habe oder nicht. Sicher hat er sie nicht erfüllt. Aber ich glaube auch nicht, dass Fontane gerade diesen Stoff nur gewählt habe, weil er der Forderung einigermassen entgegenkommt. Der Stoff an und für sich hat ihn ergriffen, und wenn er dabei noch gerade der Konkurrenzbedingung entgegenkam, so war das eine angenehme Beigabe, aber nicht die Hauptsache.

Der Tunnel tadelte die Rolle des sündigen Mönches als eines Sündenvergebers. Diesem Tadel schliesst sich Wegmann an. Richtig ist, dass Fontane die Stelle selbst als nicht sehr gelungen bezeichnete. Er schreibt in einem Brief an Merckel vom 23. Oktober 1857:

> „Ich muss sagen, ich find' es [das Gedicht] nicht schlecht. Die Strophen, die dem eigentlichen Schluss vorausgehn, sind matt, und die Ballade fällt an dieser Stelle ab; sonst aber ist sie weder im Gedanken noch in der Darstellung zu verachten."

Aber ich glaube, dass hier Fontane die Darstellung meint, und dass er nicht die Rolle des Mönches aus ethischen Gründen kritisiert. Auch wissen wir nicht, ob der Dichter nicht eine

frühere Fassung der Ballade vor sich hatte, als er das schrieb. Sie wurde ja erst später gedruckt. Und zudem: Heisst es nicht, Fontane im Innersten verkennen, wenn man bedauert, dass er dieses Motiv aus dem englischen Gedicht herübergenommen hat? Der Mann, der „L'Adultera" geschrieben hat, ist der Dichter dieser Ballade. Er predigte nicht die Immoralität; aber er fand ein verzeihendes Verständnis für alle Abgründe der menschlichen Seele. Und begeht denn der Mönch ein so grosses Verbrechen? Vom kirchlichen Standpunkt aus schon. Aber seinem Gott kann er trotz seines verbotenen Umganges mit der Tochter des Lords näher stehen als mancher Mönch, der sein Gelübde hält; nur muss er die richtige Liebe kennen. Und der Dichter kannte diese Liebe.

Der Name Lord Athol kommt in Scotts Fragment nicht vor. Er wird kurz erwähnt in „The Lord of the Isles" (2. Gesang, Abschnitt 26 und in einer Anmerkung dazu). Doch sind die Beziehungen ganz anders als in der Ballade. Ein Graf Athol als Bewirter Jakobs V. auf einer Jagd findet sich in den „Tales of a Grandfather".

Man merkt der Form des Gedichtes an, dass es kurz nach „Archibald Douglas" entstanden ist. Hier wie dort umstrickt uns der gleiche Wohlklang der Sprache und des Rhythmus. Die verwendeten poetischen Stilmittel kennen wir schon.

Grammatischen Parallelismus zeigt

Str. 4. **Sie liebten sich, sie küssten sich.**

Wiederholung:

Str. 24. **Knie nieder zur Stell', Lord Athol,**
Ich kenn' deine Beichte schon,
Knie nieder zur Stell', Lord Athol.

Str. 26. **Knie nieder zur Stell', knie nieder usw.**

Wiederholung mit näherer Bestimmung:

Str. 19. **Drüber hing seines Kindes Bild,**
Hing unter Staub und Spinnweb.

Str. 20. Ich kenn' eine stille Stell',
Eine einsame Stell' im Walde.

Farbenkontrast rot-weiss:

Str. 12. Es rollten die roten Tropfen
Hin über den weissen Sand.

Scotts Fragment enthält diese Stelle nicht. Hauptsätze von Verslänge sind sehr häufig. So bestehen z. B. die beiden letzten Strophen der Ballade nur aus solchen.

Die Strophenform ist gut gewählt. Der erste und dritte Vers sind nur dreihebig, haben aber klingenden Ausgang. Ausnahmen kommen jedoch auch vor. Der Rhythmus ist mit grösster Feinfühligkeit gehandhabt. Er wird mit der Sprache zugleich geboren. Eine bestimmte Anordung der Senkungen lässt sich auch hier nicht mehr feststellen.

Scotts Fragment ahmt die Art der altenglischen Volksballaden nach, aber mit wenig Glück. Der Ausdruck ist zu gekünstelt. Besonders der Binnenreim, der sich in mehreren Strophen findet, stört die Wirkung einiger schöner Stellen.

Als Endresultat des Vergleichs der Ballade mit dem Fragment ergibt sich:

Fontane hat für seinen „Lord Athol" ein Fragment Scotts benutzt, an das er sich in der Szene in der Peterskirche und in der Begegnung des Lords mit dem Mönch inhaltlich ziemlich eng anschliesst. Zur Motivierung der Handlung benutzt er die Einleitung Scotts. Dagegen sind Anfang der Ballade, Mittelstück und Schluss Fontanes Schöpfung, und zwar enthält ungefähr die Hälfte aller Strophen stoffliche Zutaten des deutschen Dichters. Erst die deutsche Ballade ist ein abgerundetes Kunstwerk. Wir dürfen sie füglich zu den Originalgedichten Fontanes zählen und Scott als blosse Quelle betrachten.

„Lord Athol" und „Archibald Douglas" sind zwei der schönsten deutschen Balladen. Im Wohlklang sind sie kaum von einem andern Balladendichter übertroffen worden.

Das Trauerspiel von Afghanistan

(S. 185).

Im Anfang des Jahres 1859 erlosch der grosse indische Aufstand, der nahezu zwei Jahre gedauert hatte. Die Schilderungen der Ereignisse durchliefen alle Zeitungen, so auch die Kunde von dem Mädchen von Lucknow („Von Zwanzig bis Dreissig", II, 3, S. 184 ff). Fontane beschäftigte sich mit dem Stoff, der ihm für eine Ballade geeignet schien, aber Lepel kam ihm zu seinem Ärger zuvor mit seiner „Jessy Brown".[1] Am 1. Februar 1859 schickte Lepel das Gedicht seinem Freunde, der es schon vorher im Tunnel scharf kritisiert hatte. Durch die Zeitereignisse auf die indische Geschichte hingewiesen und vielleicht durch Lepels Gedicht zu einem geheimen Wettstreit angefeuert, scheint sich Fontane bald darauf an „Das Trauerspiel von Afghanistan" gemacht zu haben, das schon am 3. April desselben Jahres im Tunnel begeisterte Aufnahme fand. Es behandelt Ereignisse des Winters 1841/42.

Das Gedicht unterscheidet sich von den frühern Balladen des Dichters auffällig durch seinen Aufbau. Die Handlung setzt nämlich erst nach der Katastrophe ein. Sie kann also nur rückgreifend erzählt werden. Und doch spielt sich noch eine Handlung vor unserm Auge als gegenwärtig ab. Durch Kälte und Schnee findet ein versprengter Reiter seinen Weg in die schützende Stadt. Er erzählt von den Leiden und der Zersprengung des ganzen Heeres. Die Katastrophe ist also schon eingetreten. Eine Steigerung der Handlung scheint somit unmöglich. Aber sie ist vorhanden. Der gerettete Soldat berichtet, dass die noch Lebenden in Nacht und Graus umherirren. Es gilt, sie zu retten. Tag und Nacht lässt der Kommandant der Stadt Signale in das Land hinausblasen. Es hilft nichts, alle sind verloren.

---

[1] Abgedruckt bei Lepel, S. 363 ff.

Die Steigerung wird also erreicht durch die Verlängerung und sich steigernde Entwicklung der Katastrophe. Der Reiter kann nur ihren Anfang erzählen. Der überwältigende Schluss spielt sich erst nachher ab und zwar nicht unmittelbar vor uns. Wir erblicken ihn nur als Widerschein in einer andern Handlung. Das Merkwürdige an dieser Ballade ist demnach das Nebeneinander zweier Handlungen, einer Haupthandlung, deren Katastrophe schon begonnen hat, und einer Nebenhandlung, die ihr als Spiegel dient. Der Schluss korrespondiert auch hier mit dem Mittelstück.

Ähnlichen Aufbau und dieselbe *indirekte* Führung der Haupthandlung finden wir auch im „6. November 1632". Beide Gedichte erreichen ihren Höhepunkt im letzten Vers, der schwer wie Keulenschläge unser Haupt trifft. Auch die Strophenform ist dieselbe und sogar die Strophenzahl.

Die Ballade zeigt Fontane auf der Höhe seiner Meisterschaft in dieser Periode. Der poetische Stil des Gedichtes ist gleich wie in „Archibald Douglas" und ist wieder hauptsächlich bestimmt durch die zahlreichen kurzen Sätze von Verslänge. Wir finden daneben auch noch grammatischen Parallelismus mit Zweiteiligkeit des Verses in

Str. 3. Wie wärmt ihn das Feuer, wie labt ihn das Licht.

Str. 9. Umsonst, dass ihr ruft, umsonst, dass ihr wacht.

Ungewöhnliche Wortstellung:

Str. 6. Die uns suchen, sie können uns finden nicht.

Auch der Rhythmus hat den gleichen ungewöhnlichen Wohlklang, und wie wirkungsvoll ist z. B. der Schluss mit seinem daktylischen Versanfang!

Mit dreizehntausend der Zug begann,
Einer kam heim aus Afghanistan.

So eisern und unbarmherzig, wie dieses „Einer" unser an den Auftakt gewöhntes Ohr trifft, ergreift das furchtbare Geschick des Heeres unser Innerstes.

Der 6. November 1632

(S. 216).

Die Ballade zerfällt in zwei grosse Teile, in die Schilderung der beiden Männer und in die Schilderung ihrer Vision. Der erste Teil nimmt die Stelle der Exposition ein. Er ist verhältnismässig lang. Obschon er auf den Konflikt vorbereitet, hängt er damit innerlich nicht zusammen.

Mit Strophe 6 beginnt der Konflikt. Es ist der Kampf zwischen Gustav Adolf und seinen im Gedicht nicht erwähnten Feinden. Ausgezeichnet ist die Verbindung dieses Teiles mit der Exposition durch den Vers:

Zitternd ducken sich die Zwei.

Die Katastrophe fällt eigentlich schon in die 8. Strophe. Der Leser erfährt sie aber erst im Schlussvers, wo der Höhepunkt erreicht wird. Diese merkwürdige Technik ist wirkungsvoll. Sie erhöht die Spannung und gibt dem Dichter Gelegenheit zu der prächtigen Schilderung des reiterlosen Pferdes und der rückwärts wogenden Reiterschlacht. Würde die Katastrophe schon in Strophe 8 berichtet, dann wäre der Höhepunkt hier erreicht. Auch die beste Schilderung könnte dann unser Interesse nicht mehr fesseln; es wäre ein Abflauen, nicht zu verwechseln mit dem stimmungsvollen Ausklang, der in andern Balladen so stark wirkt, hier aber nicht am Platze wäre.

Dem Gedicht fehlt der geheimnisvolle Untergrund nicht. Er zeigt sich besonders im Gespräch der beiden Männer. Aber er ist scharf festgehalten, er verschwimmt nicht. Von grösster Bildwirkung ist die Schilderung des weissen Rosses. Alles ist geschaut mit dem Auge des Künstlers und festgehalten worden von einem echten Dichter. Die Ballade ist sicher eine der besten Fontanes.

Meisterhaft ist die kurze Skizzierung der Landschaft.

Schwedische Heide, Novembertag,
Der Nebel grau am Boden lag;
Hin über das Steinfeld von Dalarn . . .

Das Gestrüpp wird dichter . . .
Buschginster wächst hier über den Steg.

Auffällig sind die unvollständigen, z. T. nur aus einem Wort bestehenden Sätze. Wir finden sie auch in Strophe 7.

Signale, Schüsse, Rossegestampf.

Liliencron und Münchhausen verwenden sie später ebenfalls in ihren Balladen.[1]

Von Wiederholung und Parallelismus macht Fontane hier auch Gebrauch.

Grammatischer Parallelismus mit Zweiteiligkeit des Verses:

Str. 3. Wir gehn in die Irr', wir missen den Weg,
Wir haben links und rechts vertauscht.

Str. 4. Es lärmt in Lüften, es klingt wie Trab,
Wie Reiter wogt es auf und ab.

Der zweite Vers bringt jeweilen eine wohltuende Lösung. Grammatische Kreuzstellung verbunden mit Wiederholung:

Str. 10. Der Sattel blutig, blutig die Mähn'.

Die Wirkung wohlklingender Namen entgeht dem Dichter nicht. Besonders im Anfang der Ballade verwendet er sie häufig. Wie stimmungsvoll sind z. B. die Verse:

„Hörst du, wie der Dal-Elf rauscht?"
„Das ist nicht der Dal-Elf, der Dal-Elf ist weit."

Was ich bei den zuletzt behandelten Balladen vom Rhythmus gesagt habe, gilt auch hier. Mit Ausnahme von zwei Stellen weisen die Verse höchstens zwei Anapäste auf. Mehrmals lässt Fontane den Auftakt weg. Die Wirkung ist besonders gross, wenn unmittelbar davor keine Pause vorhanden ist, und so zwei Hebungen unvermittelt aneinander stossen.

Da wieder mit Macht
Rückwärts wogt die Reiterschlacht.

---

[1] Vergl. z. B. Liliencron, Balladenchronik. 3. Aufl., 1906. S. 122. Münchhausen, Die Balladen und ritterlichen Lieder. 6. Aufl., 1910. S. 76.

Sehr treffend verwendet Fontane den Rhythmus als technisches Ausdrucksmittel des Inhalts.

Hin über das Steinfeld von Dalarn
Holpert, stolpert ein Räderkarrn.

Den Farbenkontrast rot-weiss zeigt der Vers:

Sein Weiss ist tief in Rot getaucht.

Gorm Grymme[1]

(S. 89).

Warum Fontane sich erst verhältnismässig spät mit nordischen Stoffen beschäftigte, ist wohl schwer zu sagen. Anregung dazu hätte er schon früh finden können. Eine grosse Zahl der Balladen des Grafen Strachwitz behandelt ja nordische Stoffe, und Fontane war mit diesen Balladen vertraut. Auch die Geschichte von Gorm dem Alten kannte er wohl schon früh. Wenn sie ihm nicht schon früher geläufig war, so vernahm er sie doch wohl von Lepel, der ihm am 5. Mai 1848 von Schleswig aus schrieb (Lepel, S. 87): „Ich lese die Geschichten von Gorm dem Alten und dem hier erschlagenen König Niels.“ Ein Einfluss auf die Dichtung Fontanes ist aber noch nicht zu erkennen. Zu stark beschäftigten ihn vor allem die englischen und schottischen Stoffe. Im Herbst 1864 unternahm er eine Studienreise nach Dänemark für sein Buch über den Krieg von 1864.[2] Diese Reise musste in ihm alte Stoffe auffrischen und ihm neue zuführen. Dass vor allem die Geschichtsanekdote auf ihn einwirkte, ist bei seiner Veranlagung anzunehmen.

Erwähnt wird „Gorm Grymme“ in einem Briefe Lepels vom 29. Dezember 1864 (Lepel, S. 395), den Fontane zu seinem Geburtstag empfing.

---

[1] Ernst Weber gibt in seinem Buche „Der Kunstschatz des Lesebuchs. Die epische Dichtung“ (Leipzig und Wien 1909) S. 231 ff eine feine Analyse des Gedichtes vom pädagogischen Standpunkt aus.

[2] Vergl. Briefe, I. Sammlung, Bd. 1, S. 138 f.

„Gott schenke Dir noch viele Jahre und in jedem Jahre ausser Holz, Torf und warmer Suppe auch noch eine Ballade wie der „olle Gorm", dann kannst Du nach 40—50 Jahren Dich vergnügt und selig zu Deinen Vätern versammeln."

Die Erzählung von Gorm dem Alten und seinem Sohne finden wir schon bei Saxo (Saxonis Grammatici Historia Danica, hg. von P. E. Müller. 1839. Bd. 1, S. 473).

„Quo tempore Gormo, ad ultimum aetatis suae finem provectus, ingentem annorum seriem luminibus captus exegerat, senectam ad ultimos humanae conditionis terminos prorogando, magis de filiorum vita et incrementis quam reliquo spiritu suo solicitus. Tanta autem maioris filii caritate tenebatur, ut a se occidendum iuraret, qui prior ipsius exitum nunciasset. Cumque forte Thyra haud dubium de eiusdem exitio nuncium accepisset, nemine id Gormoni palam insinuare audente, praesidium calliditatis amplexa casum, quem ore prodere timuit, opere explicavit. Maritum namque regio cultu exutum tetriore circumdedit, aliaque dolore insignia, per quae causam luctus aperiret, admovit, quod antiqui talibus inter exequiarum actiones uti consueverant, acerbitatem moeroris habitus asperitate testantes. Tunc Gormo: En mihi, inquit, Canuti fatum publicas? Et Thyra, Id ipsum, ait, tuo potius quam nostro declaratur augurio. Quo dicto marito mortem, sibi viduitatis causam praebuit, nec ante filium quam coniugem planxit."

Dies ist wohl die älteste Form der Sage. In der Lebensbeschreibung Olaf Tryggvassons (Müller, Saxo. Bd. 2, S. 281 f) finden wir eine Erweiterung. Durch die Geschichte vom weissen Falken, den die Krähen der Federn berauben (plumis spoliaverunt), sucht die Königin Gorm die Nachricht vom Tode Knuts beizubringen. F. C. Dahlmann berichtet in seiner Geschichte von Dänemark (Hamburg 1840) Bd. 1, S. 72 die Fassung der Jomsvikinga Saga, wonach Knut von seinem Bruder Harald erschlagen wurde.

„Thyra sprach: «Zwei Habichte stiessen aufeinander, der graue hat den weissen getötet.» Gorm verstand die Rede nicht. Nun liess Thyra den königlichen Saal mit schwarzen und aschgrauen Teppichen bekleiden und legte Trauergewand an" usw.

Fontane steht Saxo am nächsten. Hat er die erweiterte Form der Sage gekannt, so beweist die Weglassung der allegorischen Erzählung seine künstlerische Feinfühligkeit. Die Wirkung der

Schlußszene wäre gestört, wenn Thyra die beängstigende Stille unterbräche. In der Ballade besitzt Gorm nur einen Sohn, was von grosser Wichtigkeit für das Ganze ist. Wohl des Wohlklanges wegen hat Fontane den Namen des jüngern Bruders gewählt. Knut klingt weniger poetisch als Harald.

Eine eingehende Vergleichung der Ballade mit der Erzählung Saxos ist nicht angebracht, da wir ja nicht wissen, aus welcher Quelle Fontane geschöpft hat. Immerhin ist anzunehmen, dass ihm Saxos Fassung nicht unbekannt gewesen sei.[1]

Die Ballade bringt die Handlung von Anfang an chronologisch. Die Exposition steht demnach zuvorderst. Stellung, Charakter und sogar Aussehen der Hauptperson werden uns in der ersten Strophe kurz beschrieben. Mit der zweiten Strophe beginnt die eigentliche Handlung, die schon an und für sich tief ergreift und unser ganzes Interesse fesselt. Eindrucksvoll zieht Bild an Bild vorüber. Jede Strophe bringt ein neues.

Julfest. Gorm sitzt im Saal und auf elfenbeinernem Sessel neben ihm seine Gemahlin. Still und glücklich reichen sie einander die Hand. Vor ihnen spielt Jung-Harald im blau-goldenen Kleid, eine schlanke Gestalt von fünfzehn Jahren. Von banger Ahnung ist die Königin erfüllt. Gorm erhebt sich zum Sprechen. Sein roter Mantel gleitet auf den Grund nieder. Wenn einer je zu ihm spräche: „Harald ist tot“, so müsste er sterben. — Der Sommer ist gekommen. Dreihundert Schiffe fahren in die See. Der König schaut seinem Sohne nach, der am Mast steht und ein Lied singt. Monde sind vergangen. Mit mattem Ruderschlag rudern drei Schiffe durch den neblichten Herbsttag. Die Wimpel sind umflort. Harald liegt erschlagen in der Ferne. Keiner hat

[1] In Fontanes Roman „Vor dem Sturm“ erklärt der Balladendichter Hansen-Grell (Ges. Romane, Bd. 8, S. 287): „Ich habe mehr um Dichtungs- als um Historie willen im Saxo Grammaticus und in den älteren Mönchs-Chroniken gelesen, so viel, dass ich schliesslich die moderne Königin Karoline Mathilde über die alte Königin Thyra Danebod vergessen habe.“ Den ersten Teil dieses Ausspruches dürfen wir wohl auf den Dichter selbst beziehen.

den Mut, es dem König zu melden. Die Königin will der Bote sein. Ihr rotes Korallengeschmeide und die Gemme von Opal legt sie ab. Schwarz ist ihr Kleid. Sie tritt in den Saal. Schwarze Teppiche hängt sie über die Goldtapeten und über den Stuhl von Elfenbein und zündet zwölf Kerzen an. Gorm zittert, wie er hineintritt. Unheimlich wird es ihm in der Halle. Er verlangt seinen rot-goldenen Mantel; denn er will ins Freie. Die Gemahlin reicht ihm den Mantel, aber er ist schwarz. Jetzt weiss er alles und spricht: „Er ist tot". Die Königin ergreift seine Hand, wie er sich niedersetzt. Ein Windstoss löscht die Lichter aus.

Das ist durchaus malerisch empfunden und dargestellt. Es sind kleine Bilder, die sich zur Handlung zusammensetzen. Wir würden beinahe die ganze Geschichte begreifen, wenn ein Maler mit Pinsel und Farbe den Inhalt jeder Strophe auf die Leinwand brächte. Die Handlung schreitet im allgemeinen innerhalb der Strophen wenig weiter. Ihre Entwicklung liegt häufig im Übergang von der einen zur andern. Aber nicht nur der Aufbau des Ganzen kommt der Bildwirkung zu statten. Die Darstellung hat ebenso grossen Einfluss und dabei die von Fontane verwendeten *Farben* in erster Linie. Von den weissen Haaren des Königs, dem blau-goldenen Kleide seines Sohnes und dem roten Mantel bis zu den wuchtigen Kontrasten von Rot-Weiss-Schwarz, Gold-Schwarz, Schwarz-Weiss usw. in den letzten Strophen ist alles von der kräftigsten Farbenwirkung. Aber auch die *Zeichnung* in den einzelnen Strophen ist auffällig.

Erstes Bild: König und Königin sitzen nebeneinander. Sie reichen sich die Hand und lächeln.

Zweites Bild: Der schlanke Harald spielt Federball.

Drittes Bild: Gorm steht vor seinem Thron und deutet auf den Sohn. Der Mantel gleitet ihm von der Schulter.

Viertes Bild: Der König blickt auf die See hinaus. Harald steht am Mast eines Schiffes. In der Ferne eine grosse Zahl von Schiffen.

Fast jede Strophe stellt ein ähnliches Bild dar, die Schlußstrophe deren zwei. Gerade beim Schluss war diese Trennung nötig, um im letzten Augenblick eine Steigerung der Handlung hervorzurufen. Im andern Falle wäre es ein Abflauen gewesen.

Die Anlage der Ballade erinnert uns also an einen Bilderzyklus. Aber trotz dieser Bildwirkung hat Fontane die von Lessing aufgestellten Grenzen der Poesie nicht überschritten. Jedes Bild ist bei ihm in Handlung aufgelöst. Gorm und Thyra *reichen* sich die Hand. Harald *spielt* mit dem Federball. Der Mantel *gleitet* nieder usw.

Mit der Katastrophe erreicht die Ballade ihren Schluss. Aber dieser Schluss ist nicht ganz klar. Dem Inhalt von Strophe 4 zufolge müsste Gorm auf der Stelle sterben. Stirbt er wirklich? Er setzt sich nieder, die Königin hält seine Hand, und ein Windstoss löscht die Lichter aus. Ein nur andeutender Schluss kann oft grosse Wirkung hervorbringen; aber die Andeutung darf nicht zu verschwommen sein, sonst wird statt bloss eine regere Phantasietätigkeit auch noch der Zweifel hervorgerufen. Und das scheint mir hier der Fall zu sein. Sicher ist die Ballade tragisch. Aber die Art der Katastrophe ist unbestimmt. Ich habe mich überzeugen können, dass auch scharfsinnige und gelehrte Männer glauben, der Schlag rühre den König. Mir scheinen die zu einer solchen Ansicht nötigen Voraussetzungen zu fehlen. Ich glaube, der Dichter will uns nur sagen, dass Gorm die Sonne seines Lebens verloren hat. Seine Freude, sein Glück ist gestorben. Der Körper kann noch weiterleben.

Fast hat es den Anschein, Fontane sei durch eine unbewusste Reminiszenz auf die Form der Schlussverse gekommen. Der Schluss von „Frau Hilde“ von Strachwitz lautet (Reclam, S. 127):

Zerstoben all' der Mägde Zahl,
Tief öde Hall' und Haus,
Der Falk flog kreischend durch den Saal
Und löschte die Kerzen aus.

In Fontanes Bearbeitung „Schön-Margret und Lord William“ (S. 344) lesen wir in Strophe 6:

Musik ist längst verklungen,
Die Lichter loschen aus.

Trotz dieses Schlusses halte ich die Ballade für eine der wertvollsten, die wir besitzen.

Ebenso stark wie die Bildwirkung des Gedichtes ist die musikalische Wirkung, erzielt durch poetischen Stil und Rhythmus. Von grossem Wohlklang sind die zahlreichen Wiederholungen, zum Teil mit weiterer Ausführung oder näherer Bestimmung.

Str. 1. Weiss worden ist nur sein Haar,
Weiss worden sind nur seine buschigen Brau'n.

Str. 3. Jung-Harald spielt mit dem Federball,
Jung-Harald, ihr einziges Kind.

Str. 5. Jung-Harald steht am Mast,
Er steht am Mast, er singt ein Lied.

Verbindung zweier Strophen durch die Wiederholung findet sich in

Str. 3/4. Jung-Harald ist heut fünfzehn Jahr,
Und sie lieben ihn allbeid'.
Sie lieben ihn beid'.

Str. 7/8. Sie kleidet sich in ein schwarzes Kleid
Und tritt in Hall' und Saal.
In Hall' und Saal. An Pfeiler und Wand
Goldteppiche ziehen sich hin.

Grammatischer Parallelismus mit Zweiteiligkeit des Verses:

Str. 1. Sein Sinn ist fest, seine Hand ist stark.

Verbunden mit Kreuzstellung:

Str. 3. Sein Wuchs ist schlank, blond ist sein Haar,
Blau-golden ist sein Kleid.

Die Syntax ist ausserordentlich einfach. Mehr als die Hälfte der Verse besteht aus einem oder mehreren Hauptsätzen. Nebensätze werden wo möglich vermieden, ebenso die Zusammenziehung der Hauptsätze. Ein gutes Beispiel dafür ist

Str. 5. Das letzte Segel, es schwand, es schied.

Hier wird sogar das Subjekt noch wiederholt durch das Pronomen, wodurch markante Verseinschnitte entstehen, Pausen, die das langsame Verschwinden der Schiffe fein zur Geltung bringen.

Der Rhythmus zeigt den Wohlklang der andern Meisterballaden aus dieser Periode des Dichters. Fontane verwendet dieselben Mittel. Ich hebe nur ein Beispiel heraus. Über den letzten Vers von

Str. 6. Wer bringt die Kunde vor Königs Ohr?
Keiner hat den Mut,

lässt sich das Gleiche sagen, was ich über den Schlussvers des „Trauerspiels von Afghanistan" gesagt habe. Auffällig ist die Ähnlichkeit mit einer Stelle der altdänischen Ballade „Marsk Stig" (Wilhelm Grimm, Altdänische Heldenlieder. Heidelberg 1811. S. 395):

Wer will nun reiten nach Viborgs Stadt und des Herren Leich hintragen?
Und wer will reiten gen Skanderborg und der Kön'gin die Zeitung sagen?
Keiner will reiten nach Viborgs Stadt und geleiten den Herrn über die Heide.

Die Übereinstimmung ist wohl nur zufällig, da ich einen Einfluss der Altdänischen Heldenlieder auf Fontane nirgends habe feststellen können.

* * *

Bis in die sechziger Jahre hinein dauerte bei Fontane die Periode der Balladendichtung im Stile der altenglischen und altschottischen Volksballaden. Prosaarbeiten, vor allem die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" und die ersten Romane, beschäftigten den Dichter darauf für längere Zeit. Sie wirkten auf die Form der Balladen ein, die in der dritten Periode entstanden.

Balladen der 3. Periode.

Die Brück' am Tay[1]

(28. Dezember 1879).

Das Gedicht behandelt den furchtbaren Eisenbahnunfall bei Dundee am 28. Dezember 1879. Es muss unmittelbar darnach gedichtet worden sein, da es Fontane bereits in einem Brief vom 15. Januar 1880 erwähnt (Briefe, II, 2, S. 2).

Die Ballade (S. 192) beginnt mit dem ungemein dramatischen Gespräch der Geister. In unsrer Seele regen sich dunkle Ahnungen eines kommenden Unglücks, die durch die letzten Verse dieses Abschnittes fast zur Gewissheit werden. Eine ähnliche Vorausnahme des Schlusses haben wir schon in frühern Balladen beobachten können.[2]

Die beiden folgenden Strophen geben die Exposition. Voll Bangen blicken die Brücknersleute nach Süden, von wo sie den Zug erwarten, der ihnen den Sohn heimbringen soll. Schon sehen sie die Lichter am andern Ufer. Sie werden zuversichtlich. Für den heimkehrenden Sohn soll sogleich der Christbaum angezündet werden. Aber die Worte der Geister gehen uns nicht aus dem Sinn.

Die Schilderung des Konfliktes tritt in dieser Ballade zurück, was im Stoff begründet liegt. Der Zug kämpft gegen den Sturm. Doch Johnie ist voller Hoffnung. Die Brücke ist stark. Das ist doch anders, als es früher war, wo er das schwanke Boot benutzen musste. Der Sturm wird stärker. Die Angst der Eltern wächst, und plötzlich sehen sie, wie eine gewaltige Funkensaat in den

---

[1] Vergl. Max Eyth, Hinter Pflug und Schraubstock. Kapitel 15, 5.

[2] Vergl. „Lord Murray", S. 354 der „Gedichte", „Percys Tod", S. 378.

Strom hinunterstürzt. Grauenhaft klingt es: „Und wieder ist Nacht“. Alles Leben ist in Nacht versunken. Kurz, aber sehr anschaulich wird uns die Katastrophe berichtet.

Die Geister verabreden eine Zusammenkunft. Sie wollen einander über Zahl, Namen und Qual der Verunglückten berichten. Wir erfahren davon nichts mehr; aber unsre Phantasie stellt sich alles so fürchterlich vor, dass bestimmte Angaben die Wirkung nur hätten verringern können.

Der Dichter stellt das Schicksal eines einzelnen Menschen in den Mittelpunkt des Gedichtes. Auf diese Weise wird unsre Anteilnahme nicht zersplittert wie z. B. in Liliencrons „Blitzzug“. Und dennoch ist es nicht nur die Katastrophe eines Einzelnen, von der uns berichtet wird. Die Geister wissen von der Zahl derer, die das Leben haben lassen müssen.

Anfang und Schluss schliessen sich ringförmig um den Hauptteil der Ballade herum. Der mehrmals vorkommende sprunghafte Szenenwechsel ist in der Art der altenglischen Volksballade.

Das Mittelstück besteht aus achtzeiligen Strophen. Anfang und Schluss des Gedichtes jedoch sprengen die Bande der Form. Diese Verse gehören zum Grossartigsten, was Fontane geschrieben hat.

Von der Kontrastwirkung macht der Dichter ausgiebig Gebrauch. Auf die Grauen erregenden Reden der Geister folgen die zuversichtlichen Worte des Alten, auf die Christfestgedanken die furchtbare Katastrophe.

Zwei grosse Gegensätze vereinigt die Ballade in sich: modernrealistische und romantische Elemente. Das Gedicht schildert einen Eisenbahnunfall, also ein Unglück, das durch eine der modernsten Erfindungen verursacht wird. Die personifizierten Sturmgeister führen die Katastrophe herbei. Diese gewagte Verbindung ist jedoch mit so grosser Kunst durchgeführt, dass sie der Hauptreiz des Gedichtes bleibt. Das Rätselvoll-Unbestimmte wird hier scharf festgehalten.

Der poetische Stil weicht von dem der Balladen aus der zweiten Periode auffällig ab. Wohl finden sich noch Wiederholungen. Die Anfangsstrophe beginnt ganz gleich wie die Schlussstrophe, Strophe 2 wie Strophe 6. Die dadurch erzielte Wirkung geht aber vom Inhalt, nicht von der Form aus. Das Meiste wird realistischer berichtet. Dem Stil der frühern Balladen kommen Anfangs- und Schlussabschnitt näher. — Kurze unvollständige Sätze zur Bezeichnung der Situation finden wir zweimal.

Str. 2. Auf der Norderseite, das Brückenhaus.

Ganz gleich in Strophe 7.

Den rhythmischen Wohlklang der frühern Balladen weist „Die Brück' am Tay" nicht mehr auf. Auch hier hat der Realismus Fortschritte gemacht.

Trotz der unschönen Stelle mit dem Vers: „Ich, der Edinburger Zug" ist die Ballade ein Meisterstück.

Als Motto hat Fontane den Anfangsvers des „Macbeth" über die Ballade gesetzt: „When shall we three meet again?" Der erste Vers des Gedichtes ist einfach die Übersetzung davon. Fontane bezeugt also selbst seine Anlehnung an das Drama Shakespeares. Der Schlussabschnitt der Ballade weist Ähnlichkeit mit der dritten Szene des ersten Aktes auf, wo die Hexen einander ihre Taten erzählen. Von einem Plagiat Fontanes kann natürlich nicht die Rede sein. Er hat das Motiv eigenartig und mit grösster poetischer Kraft gestaltet.

Es ist wohl möglich, dass Fontane ohne irgendwelchen Anstoss von aussen auf die Hexenszene des „Macbeth" gekommen ist. Ich möchte aber doch an einen solchen Anstoss denken. Vielleicht hat der Dichter, als er von dem Eisenbahnunfall hörte oder las, zu seinem Werk „Jenseit des Tweed" gegriffen, um sich die Örtlichkeiten des Unglücks wieder in Erinnerung zu rufen. Dort fand er auch die Schilderung der Macbethlandschaft und, was wichtiger ist, in dem Kapitel, wo er vom Tay spricht, auch die folgende Stelle („Aus England und Schottland", S. 390):

„Schon 1210 ward es [Perth] durch eine Überschwemmung zerstört, ein noch jetzt unvergessenes Ereignis, das in dem poetischen Reimwort fortlebt:

Shochie zum Ordie* spricht: sag' an,
Wo ich dich wieder treffen kann?
Wir treffen uns wieder, hab Acht,
Wo wir schon einmal uns trafen,
Zu Perth in der Nacht,
Wenn alle Menschen schlafen. —

* Zwei Flüsse in der Nähe von Perth."

Diese Verse enthalten im Keime schon den Anfang der Ballade. Sie konnten dem Dichter die Hexenszene des „Macbeth" leicht in Erinnerung rufen.

John Maynard
(S. 195)

ist ganz ähnlich gebaut wie „Die Brück' am Tay". Eine Stimmung erzeugende Einleitung, die den Inhalt des Gedichtes kurz angibt, steht voran. Die Exposition ist ungemein klar und anschaulich. Der Konflikt beginnt mit dem dritten Abschnitt. Er nimmt den grössten Raum ein. Ausgezeichnet ist die Steigerung durchgeführt mit den Versen:

Noch dreissig Minuten . . . Halbe Stund'.
Und noch zwanzig Minuten bis Buffalo,
bis: Rettung: der Strand von Buffalo!

Durch die Fragen und Antworten wird die dramatische Lebendigkeit erhöht.

Ganz kurz wird die Katastrophe erwähnt, nicht geschildert. Der Schluss des Gedichtes entspricht dem Anfang zum Teil wörtlich. Es ist ein sanftes Klagen, ein mildes Ausklingen.

Die Ballade erinnert uns an Bürgers „Lied vom braven Mann". Der Aufbau ist derselbe, nur dass bei Bürger der Ausgang glücklich ist. Hier wie dort setzt ein Mann für seine Mitmenschen das Leben aufs Spiel. Ähnliche Verhältnisse zeigt auch Goethes „Johanna Sebus". Allerdings ist hier der Aufbau anders. Eine leichte Beeinflussung Fontanes durch Bürger scheint mir nicht

ausgeschlossen zu sein, doch ist Fontane bei der Ausgestaltung ganz selbständig vorgegangen. Von der Form der Strophe hat er sich frei gemacht. Die Ballade besteht aus vierhebigen Reimpaaren. Nur am Anfang und am Schluss weicht sie davon ab.

Auch in diesem Gedicht verwendet der Dichter die Wiederholung von Eigennamen als Stilmittel.

John Maynard!
„Wer ist John Maynard?"
„John Maynard war unser Steuermann."

Wiederholung und Parallelismus begegnen wir mehrmals. Ihre Wirkung ist zum Teil noch ähnlich wie bei den Balladen der frühern Periode, z. B.

Alle Herzen sind froh, alle Herzen sind frei.

Aber im grossen und ganzen fehlt hier die Musik jener Gedichte.

Hauptsätze von halber Verslänge sind nicht selten. Die Schlussverse lauten:

Er hat uns gerettet, er trägt die Kron',
Er starb für uns, unsre Liebe sein Lohn.
John Maynard.

Wie wirkungsvoll wird hier der Eigenname noch einmal wiederholt!

„John Maynard" und „Die Brück' am Tay" gehören zusammen. Beide behandeln ganz moderne Stoffe, beide sind tragisch. Ihr Aufbau ist gleich, ebenso der Stil, der mehr plastisch als musikalisch ist. Aber die beiden Balladen unterscheiden sich auch. In „John Maynard" ist alles helles klares Sonnenlicht. „Die Brück' am Tay" jedoch hat den geheimnisvollen Unterton, aber ohne dass dabei die scharfe Linienführung verwischt wäre. In dieser Beziehung stehen sie sich gegenüber wie die Balladen Schillers und des jungen Goethe.

Die grosse Karthause vor Papst Paul
(S. 207).

Die Handlung ist klar und einfach aufgebaut. Die Exposition, in direkter Rede gegeben, steht voran. Unmittelbar danach setzt

die Verwicklung deutlich ein, und zwar wieder in der Form der direkten Rede. Die epische Erzählung, der Zug der Mönche über den Gotthard zur Winterszeit, ist kurz. Sie wird zum Teil ergänzt durch die Rede der Mönche vor dem Papst. Die Lösung erfolgt durch die Worte des Papstes.

Das Auffälligste an diesem Gedicht ist die breite Verwendung der direkten Rede. Mehr als zwei Drittel der Verse sind ihr gewidmet. Die epischen Stellen dienen nur zur Verbindung.

Der Stil ist typisch für die letzte Periode. Die Sprache nähert sich ganz der Umgangssprache. Alles tönt selbstverständlich, ungezwungen und ungekünstelt. Köstlich ist die Rede des Abtes.

Der Stoff des Gedichtes ist nicht von weltbewegender Grösse. Die Handlung hat nichts Aufregendes. Sie ist mehr gemütlich. Aber Form und Inhalt passen trefflich zueinander, und deshalb ist die Wirkung des Ganzen nicht gering.

Letzte Begegnung
(14. Juni 1888).

Unter dem gemeinsamen Titel „Kaiser Friedrich III." hat Fontane vier Gedichte vereinigt. Ich zähle nur eines davon zu den Balladen im engern Sinne: „Letzte Begegnung" (S. 291).

Im Mittelpunkt der Gedichte, die ich bis jetzt behandelt und als eigentliche Balladen zusammengestellt habe, steht eine Handlung, die aus Ursache und Wirkung besteht und sich entwickelt durch den Gegensatz zweier Kräfte. Diesem Gedicht scheint auf den ersten Blick eine blosse Begebenheit zugrunde zu liegen. Bei näherem Zusehen bemerken wir jedoch mehr. Die beiden Kräfte sind vorhanden, wenn sie auch nicht in gewöhnlichem Gegensatz zueinander stehen. König Oskar kommt nach Berlin, um seinen Freund, den todkranken Kaiser Friedrich, noch einmal zu sehen. Sicher nicht aus Neugier. Er will ihm noch einmal die

Hand drücken, ihm seine treue Freundschaft zeigen, die ihn aufrichten und erquicken soll. Der Kaiser rafft sich mit letzter Anstrengung auf und lässt sich sein Kriegsgewand anziehen, um auch noch im letzten Augenblick als Herrscher zu erscheinen. König Oskar tritt in den Marmorsaal. Aber wo sind die Worte seiner Freundschaft? Ein Tränenstrom bricht aus seinem Auge, indem er das Bild des Jammers vor sich sieht. Er kann nicht sprechen. Stumm neigt er sich und verlässt den Saal. Er, der kam, um Trost zu spenden, kehrt als ein vom Schmerz Besiegter nach Hause zurück.

Das ist die eigentliche Handlung mit Exposition, Konflikt und Katastrophe. Die Katastrophe ist also nicht der Tod des Kaisers, der als bevorstehend angegeben wird, sondern die moralische Besiegung des Gesunden durch den Todkranken.

Auffällig ist die kurze sentenzartige Zusammenfassung im dritt- und viertletzten Vers.

Wenn je ein Gedicht auf Gegensätzen aufgebaut worden ist, so ist es dieses. Es ist die eigentliche Ballade des Kontrastes. König Oskar, ein Bild des kräftigen Lebens, steht dem dem Tod geweihten Kaiser gegenüber, dieser selbst seinem eigenen Bildnis und sein verfallener Körper der kriegerischen Kleidung. Der grösste Gegensatz des Gedichtes aber ist der grösste Gegensatz des Lebens überhaupt: menschlicher Glanz und menschliches Elend. Lediglich diese Gegensätze erheben die Begebenheit zur eigentlichen Handlung. Sie sind Anfang und Ende des Gedichtes, das zu den ergreifendsten zählt, die Fontane geschrieben hat.

Die Darstellung erscheint auf den ersten Blick fast sorglos. Die Reise König Oskars ist eine in Fontanes Balladen ziemlich seltene und relativ breite Landschaftsschilderung. Von unorganischer Breite für das kurze Gedicht scheint auch der zweite Abschnitt mit der Beschreibung des Bildes zu sein. Die Sprache in der ersten Hälfte des Gedichtes ist von einer Einfachheit, die beinahe den Eindruck der Unbeholfenheit hervorruft und stellenweise der

Prosa ganz nahekommt, obgleich die bekannten Stilmittel nicht fehlen. So zeigt z. B. der zweite Vers grammatischen Parallelismus verbunden mit Wiederholung und Zweiteiligkeit des Verses. Der Rhythmus verstärkt den Eindruck, den die Sprache auf uns macht. Verse mit schwerem zweisilbigem Auftakt wechseln mit auftaktlosen Versen, Anapäste mit Jamben, ohne dass dadurch ein besonderer Wohlklang entstünde. In der zweiten Hälfte des Gedichtes ist die Form fester, die Sprache glätter und doch legt sie das Gewand äusserster Einfachheit nicht ab.

Das Gedicht besitzt nichts mehr von dem musikalischen Wohlklang und dem wirkungsvollen, wenn auch einfachen Strophenbau der frühern Balladen. Es ist mehr plastisch als musikalisch. Und dennoch ist es von grösster Schönheit. Ein Meister, dem die feinsten Mittel des Balladenstils zu Gebote stehen, hat dieses in der Form ungemein einfache Gedicht geschaffen, das aber gerade dieser Einfachheit wegen so stark wirkt. Wohl scheint die Form mit Sorglosigkeit gehandhabt zu sein, aber es ist die geniale Sorglosigkeit des grossen Künstlers, der genau weiss, wie weit er gehen darf.

Olaf Kragebeen

(S. 95).

Im Juni 1889 fragte Fontane Julius Rodenberg an, ob er ihm vier Balladen schicken dürfe, „Nordische Königsnamen“, „Olaf Kragebeen“, „Swend Gabelbart“, „Admiral Herluf Trolles Begräbnis“, und bemerkte dazu:

„Sämtliche vier Gedichte sind ohne besondere Gedanken und noch mehr ohne Gefühlstiefe. Nach der Seite des Virtuosen, des Balladesk-Sprachlichen hin aber habe ich nichts Besseres gemacht ... Das Handwerk, der Schneddredin feiern in diesen Sachen einen kleinen Triumph. Und auch *das* ist nicht verächtlich.“

Geradlinig und klar ist der Aufbau der Ballade. Olaf befragt seine Krähen, ob er den Feind angreifen solle. Das Orakel lautet ungünstig. Wie ihm aber sein Freund Erik Jarl berichtet, der

Däne habe sich ins offene Meer gewagt, vergisst er die ungünstigen Vorzeichen, beschliesst, den Feind anzugreifen, und führt seinen Entschluss auch aus. Erik Jarl jedoch geht zum Feind über. Nun begreift der König die Vorbedeutung; aber noch gibt er sich nicht verloren. Mit gewaltiger Kraft spannt er den Bogen, in den Runen eingeschnitten sind, und den sonst keiner zu spannen vermag. Der Bogen zerbricht. Jetzt weiss Olaf, dass seine Stunde gekommen ist. In goldener Rüstung, als ein König, stürzt er sich ins Meer.

Diese Geschichte entbehrt der interessanten Züge nicht, aber als Ganzes ist sie doch zu gewöhnlich, sodass unsere rege Anteilnahme fehlt. Der Monolog im Anfang ist zu breit ausgesponnen, die Wendung zum Schlimmen erfolgt trotz der Warnung der Krähen zu plötzlich und zu unmotiviert. Was aber das ausschlaggebendste ist: Fontane sah klar, als er dem Gedicht die Gefühlstiefe absprach. Wir merken nur zu deutlich, dass der Dichter selbst vom Stoff nicht ergriffen war. Die innere Wärme der Darstellung fehlt, und daher erwärmt das Gedicht auch den Leser nicht. Darüber hinweg kann uns auch die geschickte Behandlung der Form nicht helfen.

Die Verwendung einiger Stilmittel, wie wir sie aus den ältern Balladen kennen, erinnert uns noch an die frühere Periode des Dichters. Wiederholung mit näherer Bestimmung und grammatischem Parallelismus:

V. 2. Stawanger-Fjord liegt noch im Schnee,
Schnee die Felsen und Schnee die Bucht.

Grammatischer Parallelismus:

V. 21. Und als er so sprach und als er so sann.

Aber der Stil ist trotz dieser Stellen ganz verschieden von dem der frühern Balladen. Er ist nicht mehr musikalisch, sondern plastisch.

Der Rhythmus ist mit grosser Kunst gehandhabt. Er umschmeichelt unser Ohr nicht. Er dient vielmehr zum Herausarbeiten des Gedankens. Wie trefflich ist z. B. das Hüpfen der Krähen nachgeahmt!

V. 16. Keine, keine hüpft auf ihn zu,
Wenden sich all, ihrer Füsse Spur,
Abgewandt, rückwärts führt sie nur,
Rückwärts hüpfen sie Schritt um Schritt.

Der Dichter stellt mehrmals ein wichtiges trochäisches Wort in den Versanfang, um es hervorzuheben. Der auftaktlose Vers fällt dann aus dem Versschema heraus, und darauf beruht eben die beabsichtigte Wirkung. Z. B.

V. 55. Er spannte den Bogen mit aller Kraft,
Klirrend zerbrach der Eschenschaft.

Wir haben die gleiche Beobachtung schon bei frühern Gedichten Fontanes machen können.

In dem der Abteilung „Nordisches" voranstehenden Gedicht „Nordische Königsnamen" spricht Fontane seine Vorliebe für Beinamen aus. Das Gedicht selbst zeigt uns jedoch auch, dass es nicht nur die Beinamen, sondern ebenso die Namen selbst sind, die ihn erfreuen. Ihr Wohlklang schmeichelt seinem Ohr.[1] Dass wohlklingende Namen von grosser Stimmung erregender Wirkung sind, habe ich bereits hervorgehoben. Der dritte Abschnitt von Olaf Kragebeen bildet nun eine wahre Musterkarte solcher Namen.

V. 22. Erik Jarl, sein Freund, tritt an ihn heran:
„König Olaf, der Däne spielt um sein Glück,
Im Oeresund hielt's ihn nicht länger zurück,
Aus der Kjöge Bucht, aus dem Wassersack,
Ist er hinaus ins Skager-Rak,
Hundert Schiffe führt er, zehnhundert an Bord —
Auf, Olaf, auf, aus Stawanger-Fjord!"

Man fühlt, wie Fontane in diesen Namen schwelgt.

[1] In „Vor dem Sturm" (Ges. Romane, Bd. 8, S. 287 ff) sagt Hansen-Grell: „Wenn ich auf das Gewissen gefragt würde, würd' ich bekennen müssen, aus dem Zauber dieses Namens [Thyra Danebod], und vieler ähnlicher, so recht eigentlich die Anregung zu meinem Studium altdänischer Geschichten empfangen zu haben. Sigurd Ring und König Helge, Ragnar Lodbrok und Harald Hyldetand entzückten mich durch ihren blossen Klang." Vergl. auch Börries von Münchhausen, Zur Ästhetik meiner Balladen (Deutsche Monatsschrift, Berlin 1906/07, S. 250).

„Olaf Kragebeen“ ist wirklich, wie der Dichter selbst sagt, ohne besondere Gefühlstiefe. Das Balladesk-Sprachliche ist gut. Wenn Fontane aber bemerkt, dass er in dieser Beziehung nichts Besseres gemacht habe, so geht er fehl. Wir schätzen den Balladenstil anderer Gedichte höher.

Swend Gabelbart
(S. 98).

Der Stoff dieses Gedichtes ist als Ganzes genommen interessanter als „Olaf Kragebeen“. Ein heidnischer König lästert über einen toten Heiligen und wird von der Statue des Beschimpften erschlagen. Das ist aber nicht realistisch ausgeführt. Das Steinbildnis fällt nicht etwa auf den Sünder herab, sondern es wird zum Leben erweckt, schreitet von seinem Postament herunter und erschlägt den Widersacher mit dem Schwert. Das Hauptmotiv ist also sagenhaft, gespenstisch, unheimlich und verlangt auch eine solche Einkleidung. Die Form muss dem düstern Zug düstern Ausdruck verleihen. Das tut sie aber nicht genügend. Man merkt, dass der Dichter zu sehr mit dem Verstand arbeitet und nicht aus einem Gefühl des Ergriffenseins heraus. Er steht zu sehr über dem Stoff. Da hilft auch die Stille und das Licht, das „düsterer brennt“, nichts. Und noch ein wichtiger Umstand kommt hinzu. Anschaulich wird geschildert:

> Da steigt es herab vom Postament,
> Und tapp und tapp, in steinernem Schuh,
> Auf Swend Gabelbart schreitet Sankt Edmund zu,
> Vor streckt er sein zerbrochen Schwert.

Das ist wirklich anschaulich, aber nur zu sehr. Es ruft einen leisen Eindruck des Komischen, statt des Schaurigen hervor, wenn man sich den schwerfälligen steinernen Heiligen mit dem vorgehaltenen zerbrochenen Schwert lebhaft vorstellt.

Auf die Art der Katastrophe:

> Das stumpfe Schwert, es traf ihn gut,

wird in dem vorhergehenden Abschnitt wohl zu deutlich vorbereitet, indem das Schwert dreimal erwähnt wird.

Hältst wie zum Spott ein Schwert in der Hand,
Ein *zerbrochen* Schwert, wenn recht ich seh' . . .
Und ob zerbrochen auch dein Schwert,
Es wäre dir doch des Kampfes wert . . .
Auch mit *stumpfem* Schwerte triebst du mich aus.

Besonders diese letzte Stelle scheint mir überflüssig, die ganze Lästerrede überhaupt etwas zu lang.

Diese Aussetzungen betreffen die Hauptstellen des Gedichtes, weshalb sie für das Ganze umso schwerer wiegen.

Der Anfang des Gedichtes erzählt episch. Der Stil ist jedoch von grosser Lebendigkeit, so dass er vom ruhigen Dahingleiten des Epos weit entfernt ist.

Der poetische Stil der ganzen Ballade weist wenig mehr auf von den Mitteln, die Fontane in den frühern Balladen verwendete. Der letzte Abschnitt erinnert mit seinen kurzen Sätzen noch am ehesten daran. Vom Virtuosen der Form, von dem der Dichter in der angegebenen Briefstelle spricht, vermag ich hier weniger zu finden als in „Olaf Kragebeen".

Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland
(S. 293).

Fontane erwähnt das Gedicht im Brief an Julius Rodenberg vom 11. Juni 1889.

Der erste Abschnitt der Ballade enthält die Exposition. Im Garten des Herrn von Ribbeck steht ein Birnbaum. In der goldenen Herbsteszeit, wenn es Mittag vom Turme schallt, stopft sich der Alte die Taschen voll und verteilt die herrlichen Früchte den Mädchen und Buben, die des Weges kommen. Mit dem zweiten Abschnitt setzt der Konflikt ein. Er ist allerdings nicht scharf ausgeprägt. Beschaulich, ohne dramatische Steigerung geht der Fluss der Erzählung weiter. Wie Herr von Ribbeck nach vielen

Jahren sein Ende nahen fühlt, heisst er seine Angehörigen, ihm eine Birne mit ins Grab zu geben. Und nach drei Tagen tragen sie ihn aus dem Herrenhaus auf den Kirchhof. Die Kinder klagen. Wer wird ihnen nun Birnen geben? Der junge Ribbeck knausert und spart und hält die Früchte seines Gartens in strenger Verwahrung. Aber der Alte hatte seinen Sohn gekannt, er hatte wohl gewusst, warum er sich eine Birne ins Grab erbat. Drei Jahre nach seinem Tode sprosst aus der stillen Gruft ein Birnbaumschössling heraus, und wie sich die Jahre reihen, erwächst er zu einem kräftigen Baum und trägt Früchte. Wenn in der goldenen Herbsteszeit ein Junge über den Kirchhof kommt,

So flüstert's im Baume: „Wiste 'ne Beer?"
Und kommt ein Mädel, so flüstert's: „Lütt Dirn,
Kumm man röwer, ick gew' di 'ne Birn."

So hat die Fürsorge des Alten die Macht des Todes gebrochen. Die wohltätige Lösung ist weit ausgesponnen, wie es dem Stoffe allein angemessen ist. Sie gibt zum Teil wörtlich die Exposition wieder, der Schlussvers den Anfangsvers des Gedichtes. Ein doppelter Ring schliesst sich so um den Hauptkern herum.

In dem angegebenen Brief an Rodenberg schreibt der Dichter über den „Herrn von Ribbeck": „Es ist ein gutes Gedicht, was Sie vielleicht schon dem Titel abfühlen." Der Titel entspricht genau der ersten Zeile des Gedichtes, die grammatisch isoliert steht. Sie ist wirklich von grossem Stimmungsgehalt, der noch bedeutend erhöht wird durch das Anakoluth. Es wäre ungemein schade gewesen, wenn Fontane diese Verse der grammatischen Genauigkeit geopfert hätte. Wer fühlt nicht, was sie ausdrücken? Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland, von dem will ich euch erzählen. Dieser Herr von Ribbeck besass in seinem Garten einen Birnbaum usw. Wem wird es dabei nicht sofort heimelig zu Mute? In einem solchen Gedicht ist denn auch der Dialekt ganz am Platze. Den Eindruck der Gemütlichkeit erhöhen noch die zahlreichen Verseingänge mit „und". Die Anschaulichkeit der

Schilderung ist sehr gross. Von den lachenden Birnen, von den vollen Taschen des Alten und den Pantinen der Buben bis zu dem Doppeldachhaus und den Feiergesichtern der Bauern ist die Darstellung von der wirkungsvollsten Gegenständlichkeit. Der Rhythmus zeigt höchste Kunst. Er ist empfunden, nicht gemacht. Ein innerer Drang lenkt instinktiv den Wechsel von Jamben und Anapästen. Die Wärme, die durch die schmucklosen Verse flutet, strömt über auf den Leser und erregt in ihm ein Gefühl, wie es nur die reinste Poesie zu erregen vermag.

Fontanes Gedicht ist nicht frei erfunden. Es beruht auf einer Sage, von der uns C. Boelcke-Ribbeck in der Vossischen Zeitung (Nr. 156, 1911) berichtet. Hier wird auch ein Gedicht mitgeteilt, das diese Sage in sangbarer Form erzählt und bereits 1875 von Frau v. Wiedebach verfasst worden ist. In einem Punkte weicht Fontane von der alten Überlieferung ab. Die folgenden Verse des ältern Gedichtes zeigen das.

Und als er kam zum sterben,
Man in den Sarg ihn legt,
Denkt nicht an seine Taschen,
Darin er Birnen trägt.

Und in dem nächsten Frühjahr
Wächst aus der Wand am Tor,
Sprosst aus dem Erdbegräbnis
Ein Bäumlein grün hervor.

Boelcke berichtet, dass im Frühjahr 1911 der alte Birnbaum, der die Ursache der Entstehung der Sage gewesen war, vom Sturm über dem Boden abgebrochen worden sei. Aber heimlich waren hinter dem alten Baume aus der Wurzel zwei Sprösslinge hervorgewachsen. Und an diese knüpfen sich nun die neuen Hoffnungen des jungen Geschlechts.

Ergebnisse der Untersuchung der Balladen im engern Sinn.

Alle Gedichte, die ich als eigentliche Balladen oder Balladen im engern Sinn zusammengestellt habe, besitzen als Grundlage eine Handlung. Die Handlung gliedert sich in Exposition, Konflikt und Katastrophe.

Die *Exposition* steht meist ganz im Anfang oder kurz danach.

Der *Konflikt* beruht auf dem Gegenspiel zweier Kräfte. Er kann mit dem Anfang der Ballade sofort einsetzen. In diesem Falle wird die Exposition zugleich mit dem Beginn des Konfliktes gegeben, oder sie wird nachgeholt.

Die *Katastrophe* ist das Ergebnis des Konfliktes, indem eine der beiden Kräfte unterliegt. In den frühern Balladen ist sie meist noch breiter ausgeführt; in den spätern wird sie oft nur epigrammatisch kurz berichtet, manchmal sogar nur angedeutet. Die Katastrophe kann ganz am Schluss der Ballade stehen. Erreicht die Ballade hier auch den Höhepunkt der Steigerung, so entlädt sich das Gewitter mit gewaltiger Kraft, um plötzlich abzubrechen und uns in der höchsten Erregung zurückzulassen („Das Trauerspiel von Afghanistan", „Der 6. November 1632"). Oft, z. B. in „Johanna Gray", bemerken wir vor der eigentlichen Katastrophe ein scheinbares Abflauen der Handlung. Der Gipfel der Steigerung scheint überschritten zu sein. Dies dient zur Milderung der Katastrophe. Es ist, als ob sich der Dichter scheute, das Grässliche zu berichten.

Auf die Katastrophe kann aber auch noch ein kurzes Ausklingen folgen, das ebenfalls ihre Herbheit mildert. Damit verbunden findet sich einigemale ein Ausblick in die Zukunft, eine

Vordeutung auf kommende Ereignisse („David Rizzio", „Schloss Eger").[1]

An die Stelle der Katastrophe tritt in den Balladen mit heiterem Ausgang naturgemäss die *Lösung*.

Die Handlung der Balladen ist im allgemeinen einfach. „Das Trauerspiel von Afghanistan" und „Der 6. November 1632" weisen jedoch zwei Handlungen auf, von denen die eine der andern als Spiegel dient.

Vereinzelt stellt Fontane vor die eigentliche Handlung eine Art Prolog, worin die Katastrophe zum Teil schon vorweggenommen wird („John Maynard", „Die Brück' am Tay"). Dadurch wird der Leser sofort in die nötige Stimmung versetzt. Ein Epilog am Schlusse des Gedichtes zeigt dann oft wörtliche Anklänge an den Anfang. Beide fügen sich so ringförmig um die eigentliche Handlung, wodurch der Eindruck der Geschlossenheit bedeutend erhöht wird.

Auch da, wo Prolog und Epilog fehlen, liebt es Fontane, durch wörtliche Anklänge des Schlusses an den Anfang oder an Teile des Konfliktes den Bau des Ganzen zu einem festen Gefüge abzurunden (z. B. „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland", „Archibald Douglas").

Die Darstellung einer Handlung kann episch oder dramatisch sein, episch, wenn die Handlung als vergangen, dramatisch, wenn sie als gegenwärtig dargestellt wird. Die Ballade kennt beides. Das *dramatische Element* scheidet hauptsächlich die Ballade von der poetischen Erzählung. Dadurch, dass sich die Handlung vor unsern Augen abspielt, gewinnt sie an Lebhaftigkeit, an Unmittelbarkeit. Sie reisst uns mit, wir fühlen und handeln mit den Personen. Das äussere Kennzeichen der dramatischen Darstellung ist die direkte Rede, der Dialog. Fontane macht sehr ausgiebig

[1] Ähnliche fortgeführte Schlüsse sind eine Eigentümlichkeit der meisten Märchen. Vergleiche Robert Petsch, Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen (Berlin 1900), S. 29 ff.

davon Gebrauch. Alle Balladen, mit Ausnahme des „Sterbenden Douglas", weisen direkte Rede auf. In „Archibald Douglas" und der „Grossen Karthause vor Papst Paul" nimmt sie den weitaus grössten Raum des ganzen Gedichtes in Anspruch. Aber nicht nur durch die Rede lässt Fontane die Handlung sich vor unsern Augen abspielen. Durch Verwendung der Präsensformen erzielt er ähnliche Wirkungen. Er bevorzugt das Präsens, vor allem in Stellen, wo die Handlung eine besondere Lebendigkeit aufweist. Oft wechselt er plötzlich Präteritum und Präsens scheinbar unmotiviert. Der Grund ist dann wohl die Bevorzugung der klangvolleren Präteritumsformen bei starken Verben.

Aber unverkennbar ist auch das *lyrische Element* der Ballade. Die Charaktere und Handlungen stehen nicht bloss um ihrer selbst willen da. Sie sind Träger von Gefühlswerten; sie erzeugen Stimmung, und dies ist eine Hauptsache der Ballade. Archibald Douglas ist ein Verbannter. Er kehrt in sein Vaterland zurück und bittet den König um Gnade, die er auch erhält. Das interessiert uns wenig. Aber das innere Wesen des Grafen ergreift uns, seine glühende Vaterlandsliebe, die Stärke seines Gefühls, die sich in seiner Rede und seinem Gebaren enthüllen. Der Ausdruck dieses Gefühls erregt in unserm eigenen Innern ein ähnliches Gefühl. Und diese Besonderheit gehört eben zum Wesen der Lyrik.

Schon der Übergang von der epischen zur dramatischen Darstellung bringt etwas Abgerissenes in die Ballade. Die Form erleidet einen Bruch. Aber gerade das kann uns reizvoll scheinen, auch dann, wenn wir uns über die Ursache nicht Rechenschaft zu geben vermögen. Die Wirkung wird aber noch verstärkt durch die ausgeprägte *Sprunghaftigkeit* vieler Balladen. Der Dichter erzählt uns die Handlung nicht lückenlos. Er greift das für ihn Wichtige heraus und übergeht Nebensächliches und sogar auch Dinge, die uns sehr wichtig scheinen. Zweierlei wird durch diese Sprunghaftigkeit erreicht. Die Knappheit des Gedichtes wird erhöht, und die Phantasie des Lesers wird gezwungen, sich

in weitem Masse zu betätigen, da sie das Fehlende ersetzen muss. Eine solche Phantasietätigkeit ist aber ein wichtiges Moment beim Kunstgenuss. Auch bei Fontane findet sich in vielen Balladen diese sprunghafte Darstellung. Ein gutes Beispiel ist „Johanna Gray". Aber mit den altenglischen Balladen verglichen macht er doch ziemlich sparsam davon Gebrauch. Er entgeht dadurch der häufig zu findenden Undeutlichkeit jener Volksballaden, die oft geradezu zur Unverständlichkeit geworden ist.

Nicht zu verwechseln mit der Undeutlichkeit ist das bewusst herausgearbeitete *Halbdunkel* vieler Balladen, eine Dämmerstimmung, erzeugt durch das Vorherrschen düsterer Stimmungselemente und durch eine oft nur andeutende Führung der Handlung. Wir finden sie bei Fontane deutlich im „Tower-Brand", „Maria und Bothwell" und in Anfang und Schluss der „Brück' am Tay".[1]

Der *Kontrast* ist die eigentliche Grundlage einer Handlung. Er dient aber auch oft als technischer Kunstgriff und Stilmittel. Fontane setzt Begebenheiten, Zustände, Gegenstände zueinander in Kontrast, wo es zur Entwicklung der Handlung nicht nötig ist. Er erzielt dadurch oft grosse Wirkung. Besonders liebt er auch die Farbenkontraste, wie wir sie schon in den Volksballaden finden. Er geht aber viel weiter. Seine Balladen erinnern uns manchmal geradezu an Bilderzyklen von grosser Farbenpracht. Diese Wirkung beruht jedoch nicht nur auf der Farbengebung, sondern auch auf der Zeichnung, die z. B. in „Gorm Grymme" den Charakter des ganzen Gedichtes in auffälliger Weise beherrscht.

Die Volkspoesie weist im *Stil* gewisse Eigentümlichkeiten auf, die sich häufig wiederholen und fast stereotyp geworden sind. Das bezieht sich sowohl auf den Wortschatz wie auf die Syntax. Nicht

[1] Vergl. „Vor dem Sturm", Ges. Romane, Bd. 9, S. 111 f. „Das Instimmung*kommen* bedeutet noch nicht viel. Erst der, der die ihm gekommene Stimmung: das rätselvoll Unbestimmte, das wie Wolken ziehende scharf und genau festzuhalten und diesem Festgehaltenen doch zugleich auch wieder seinen zauberischen, im Helldunkel sich bewegenden Schwankezustand zu lassen weiss, erst *der* ist der Meister."

nur in den Volksepen, sondern auch in den Volksballaden finden sich diese Eigentümlichkeiten, die der Volkspoesie ein typisches Gepräge geben. Der Kunstdichter, der sich ihrer bedient, verleiht seiner Dichtung ein volkstümliches Aussehen. Seine Gedichte haben bei modernen Lesern vor der alten Volkspoesie die Fühlung mit der Gegenwart voraus. Sein Gefühl ist das Gefühl eines modernen Menschen, auch wenn er alte Stoffe behandelt, seine Form ist modern gehandhabt, auch wenn sie alt ist. Wer Altes und Neues in inniger Harmonie zu vereinigen vermag, wird in dieser Gattung der Poesie das Höchste leisten. Und Fontane hat das vermocht. Viele seiner Balladen zeigen jene zu Stilmitteln gewordenen Eigentümlichkeiten der altenglischen Volksballaden. Wortformeln kommen für ihn wenig in Betracht, dafür aber die Syntax. Der Satzbau seiner Balladen ist meist äusserst einfach. Hauptsätze von ganzer und halber Verslänge sind sehr häufig. Von den zahlreichen Arten der Wiederholung und des Parallelismus macht er ausgiebig Gebrauch. Oft verwendet er wohlklingende Eigennamen, um damit Stimmung zu erzeugen. Der Stil seiner Balladen ist aber nicht überall gleich. Der Dichter hat eine Entwicklung durchgemacht.

Die Balladen Fontanes, die entstanden, bevor er die altenglischen und altschottischen Volksballaden kennen lernte, zeigen wenig Auffälliges im Stil. Der Rhythmus ist einfach. Wir finden fast durchwegs nur Jamben und Trochäen.

Im Jahre 1848 kamen dem Dichter Scotts „Minstrelsy of the Scottish Border“ und Percys „Reliques of ancient English Poetry“ zu Gesicht. Er eignet sich die Stilmittel der alten Volksballaden an. Der Rhythmus seiner Balladen erhält ungewöhnlichen Wohlklang. Die einfachen Strophenformen der Vorbilder werden bevorzugt. Bis in die sechziger Jahre hinein dauert diese Periode. Dann schweigt die Balladendichtung für längere Zeit, und wie Fontane von seinen Wanderungen durch die Mark Brandenburg zurückkehrt, da ist er ein andrer.

Er verwendet die für die zweite Periode charakteristischen Stilmittel selten mehr, und wo er es tut, ist die Wirkung meist nicht musikalisch, sondern plastisch. Die Sprache nähert sich der Alltagssprache. Der Rhythmus hat seinen Wohlklang verloren. Seine Schönheit offenbart sich häufig nur noch einem feinen Ohr. Die Strophenform ist fast durchwegs aufgegeben. Sie hat dem vierfüssigen Vers mit gepaartem Reim den Platz geräumt. Oft sprengt der Inhalt die Fesseln der Form, und in scheinbarer Regellosigkeit reihen sich die Verse. Aber die Wirkung gerade dieser Stellen ist gross. Der Inhalt ist nicht in eine gegebene Form gezwungen, sondern er schafft sie sich selbst.

Aus diesen Betrachtungen ergeben sich folgende Schlüsse auf das Wesen der Ballade:

Die eigentliche Ballade stellt eine Handlung in ihrer Entwicklung dar. Ihrem Wesen nach ist sie episch und lyrisch zugleich, in der Regel auch noch dramatisch. Sie zeigt oft einen düstern Charakter und sprunghafte Darstellung und bedient sich häufig der Stilmittel der Volkspoesie.

Fontane lehnt sich in den meisten Balladen an geschichtliche Ereignisse an. Drei grosse Stoffgruppen lassen sich unterscheiden, englisch-schottische, nordische und deutsche. Am zahlreichsten vertreten sind die englischen Balladen, was denjenigen, der mit des Dichters Leben einigermassen vertraut ist, nicht überrascht. Fontane fand als genauer Kenner der ältern Geschichte dankbare Stoffe genug. Ihn interessierte sowohl die geschichtliche Persönlichkeit als auch das Ereignis. Mehr und mehr näherte er sich aber der Gegenwart. „Das Trauerspiel von Afghanistan" behandelt einen Stoff aus der neuesten Geschichte und „Letzte Begegnung" ist eine Ballade, die aus unmittelbarem Miterleben heraus entstanden ist. „Die Brück' am Tay" und „John Maynard" jedoch verlassen den Boden der grossen Geschichte und geben der Tragik des Alltags ergreifenden Ausdruck. Zwei der grossen Erfindungen der Neuzeit, Eisenbahn und Dampfschiff, haben den

Stoff geliefert. Hier ist Fontane nicht nur im Empfinden modern, sondern auch in dem, was er darstellt. Die scheinbar poesiearme Technik der Gegenwart hat er in die Form der Ballade gezwungen. Es ist Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts, was er uns hier gibt.

II. Abschnitt

Der Lyrik näher liegende Arten der Ballade

Die Balladen, die ich in den vorigen Kapiteln eingehend behandelt habe, geben uns ein anschauliches Bild von Fontanes dichterischer Entwicklung, wenn auch kein ganz vollständiges. Denn noch habe ich erst die Balladen im engern Sinn gemustert, und diese bilden nur den kleinern Teil der Schöpfungen des Dichters auf diesem Gebiet. Die der Lyrik und der Epik näher liegenden Arten der Ballade muss ich noch in den Kreis der Betrachtung ziehen. Da ich aber bis jetzt so eingehend vorgegangen bin, brauche ich nur noch hervorzuheben, was diese Arten von der eigentlichen Ballade unterscheidet, und sie selbst gegen einander abzugrenzen, um das Bild zu vervollständigen.

Das historische Stimmungsbild.

„Cromwells letzte Nacht“ (S. 174) ist wohl das zuerst entstandene der hierher gehörenden Gedichte. Es wurde im Jahre 1846 gedichtet.

In der Nacht vor seinem Tode sinnt Cromwell über ein Hauptereignis seines Lebens nach, über die Hinrichtung Karls I., die er veranlasst hat. Im Traum ist ihm der Ermordete erschienen und hat ihn erschreckt. Könige sind unverletzlich, klingt es in ihm. Aber er rechtfertigt sich vor sich selbst. Er hat aus Notwendigkeit gehandelt.

Dies ist das Gerippe des monologischen Gedichtes. Wir finden keine Handlung. Cromwell enthüllt seine Seele vor uns und gibt dabei eine nur in den Umrissen gehaltene Schilderung der Lage Englands zur Zeit, da er die Zügel der Regierung an sich riss.

Das Gedicht schildert uns also den Zustand einer historischen Persönlichkeit und den Zustand des Staates in einer bestimmten Zeit. Ähnlich steht es mit **„Sir Walter Raleighs letzte Nacht“**, entstanden im Jahre 1851 (vergl. Lepel, S. 197 ff). Auch hier lässt eine historische Persönlichkeit die Hauptereignisse ihres Lebens an sich vorüberziehen, auch hier gibt sie dadurch zugleich eine Schilderung ihrer Zeit. Die Katastrophe wird im letzten Vers kurz berichtet, aber die eigentliche Handlung fehlt.

Fontane hat wohl den Anstoss zu diesem Gedicht erhalten durch „The Lye“ by Sir Walter Raleigh (Percy, „Reliques“). Das eingelegte Lied zeigt wörtliche Anklänge an das englische Gedicht.

„Die Hamiltons oder Die Locke der Maria Stuart“ wurde am 28. Dezember 1851 im Tunnel vorgetragen. Handlung ist in diesem Gedicht allerdings zu finden, aber keine durchgehende einheitliche Handlung. Die verschiedenen Episoden dienen zur Charakterisierung einer Familie, zur Hervorhebung ihrer grössten Eigenheit, der Treue. Das Gedicht ist in dieser Beziehung eine Art Familienporträt. Daneben bietet es uns einen knappen Überblick über die Geschichte der Stuarts von Maria Stuart an. Die Locke, die die Hamiltons als Heiligtum bewahren, bringt eine grössere Einheit in das Gedicht, das den Stil der Balladen dieser Periode aufweist. Schilderung, nicht Handlung ist also auch hier die Hauptsache.

Das **„Lied des James Monmouth“** enthüllt uns ebenfalls den Charakter einer historischen Familie, der Stuarts, und skizziert kurz den typischen Lebenslauf ihrer Angehörigen. Es ist von ungewöhnlicher Schönheit. Das Puritaner-Lied **„Die Stuarts“** charakterisiert das gleiche Geschlecht und gibt uns zugleich eine kurze historische Skizze.

„Puritanerpredigt“ zeichnet die politische Opposition in England im Jahre 1645 und verbindet damit eine Schilderung der Pariser Bluthochzeit, während das **„Volkslied“** die Stimmung der untern Klassen in England zur Zeit des Krimkrieges widerspiegelt. Eine durchgehende Handlung zeigt **„Hastingsfeld“.** Ich zähle es nicht zu den eigentlichen Balladen, weil die Katastrophe fehlt, auch nicht einmal ein eigentlicher Konflikt vorhanden ist. Das Gedicht gibt uns nichts als ein kurzes historisches Zeitbild. **„Admiral Herluf Trolles Begräbnis“** und **„General Sir John Moores Begräbnis“** weisen ebenfalls nicht mehr auf, und ähnlich steht es mit **„Walter Scotts Einzug in Abbotsford“.**

Etwas anders verhält es sich mit den Stoffen aus der deutschen Geschichte. Zwar gibt der **„Berliner Spottvers“** einen Einblick in die Volksstimmung Berlins im Jahre 1812, und **„Die Fahne Schwerins“,** ein Gelegenheitsgedicht, ruft uns den Tod des Generals in der Schlacht bei Prag ins Gedächtnis zurück. Aber die andern der hierher gehörenden Gedichte geben unmittelbare Gegenwart. Die Kraft des Miterlebten strömt aus ihnen. **„Schleswigs Ostertag 1848“** bringt uns eine Episode aus der Befreiung Schleswigs. Das Gedicht enthält allerdings eine fortlaufende Erzählung, aber keine Handlung im eigentlichen Sinn. Die Hauptsache ist die Schilderung der öffentlichen Stimmung bei einem bestimmten historischen Ereignis. Die Darstellung ist balladenmässig, obwohl das dramatische Element ziemlich zurücktritt. Dafür ist der lyrische Einschlag um so grösser. Eine ungemeine Wärme fliesst durch diese Verse und zeigt uns, dass der Dichter mit Herz und Seele dabei ist. Die gleiche innere Anteilnahme verrät **„Siegesbotschaft“,** nur dass hier die dramatische Darstellung vorwiegt. Die Handlung ist ausgeprägter als in „Schleswigs Ostertag 1848“, aber ich rechne das Gedicht gleichwohl nicht zu den Balladen im engern Sinn, nicht nur, weil die Handlung keine eigentliche Entwicklung aufweist, sondern hauptsächlich, weil sie nicht um ihrer selbst willen dasteht und lediglich Mittel zum Zweck ist. Sie vergegen-

wärtigt uns den Eindruck, den die Botschaft vom Sieg bei Düppel auf die Bevölkerung eines kleinen Dorfes macht. Wir können daraus auf den Jubel des ganzen Landes schliessen. Die Form der „Siegesbotschaft“ ist mit grösster Freiheit gehandhabt, aber eben dadurch wirkt sie so stark. Ein kleines Stimmungsbild aus dem Krieg von 1866 ist **„Berliner Landwehr bei Langensalza“.**

In drei Gedichten hat Fontane den **„Einzug“** der siegreichen Truppen in Berlin in den Jahren 1864, 1866, 1871 beschrieben. Das sind nicht mehr gewöhnliche Gelegenheitsgedichte. Sie strotzen von innerem Leben und geben das Gefühl von Tausenden wieder. Feuriges patriotisches Denken und Fühlen hat hier von innen heraus die Form geschaffen.

Hunderttausende auf den Zehenspitzen!
Vorüber, wo Einarm und Stelzfuss sitzen,
Jedem Stelzfuss bis in sein Bein von Holz
Fährt der alte Schlachtenstolz.
Halt
Vor des grossen Königs ernster Gestalt!

Das ist unvergleichlich gedacht und ausgedrückt.

Ausser der Ballade „Letzte Begegnung“ hat Fontane Kaiser Friedrich III. noch drei Gedichte gewidmet, die er unter gemeinsamem Titel zusammenfasst. Das erste schildert einfach, aber ergreifend die **„Letzte Fahrt“** des Kaisers; **„Re Umbertos Kranz“** gibt das Gefühl einer hohen Persönlichkeit beim Tode Friedrichs wieder, und **„Grabschrift“** skizziert in wenig Worten die Summe seines Lebens. Die beiden letzten Gedichte gehören bereits in das Gebiet der Lyrik.

Wenige Wochen vor seinem Tode dichtete Fontane **„Wo Bismarck liegen soll“.** In äusserst einfacher Form findet hier das Gefühl eines ganzen Volkes genialen Ausdruck. Das war kein Alter, der diese Zeilen schrieb, mochten ihm auch die Jahre die Locken gebleicht haben.

* * *

Aus diesen Betrachtungen ergibt sich nun folgendes:

Das Stimmungsbild unterscheidet sich von der eigentlichen Ballade hauptsächlich dadurch, dass es keine Entwicklung einer Handlung gibt. Nicht mehr die Handlung, sondern die Zustandsschilderung ist die Hauptsache.

Das historische Stimmungsbild schildert, meist in vorwiegend lyrischer Darstellung, die Stimmung oder den Zustand eines Einzelnen oder einer Anzahl von Menschen zu bestimmten Zeiten und bei bestimmten Ereignissen oder diese Zeiten und Ereignisse selbst.

Das historische lyrische Porträt.

Nahe verwandt mit dem historischen Stimmungsbilde ist das historische lyrische Porträt. Nicht mehr eine historische Begebenheit oder ein ganzer Zeitabschnitt steht im Mittelpunkt, sondern eine historische Person, deren Charakter, nicht Zustand, uns enthüllt wird. Die Gedichte gehören zum grossen Teil zu den frühesten Schöpfungen des Dichters. Sie haben ihn zuerst bekannt gemacht. Deshalb gehe ich etwas näher darauf ein. Auch ist eine Betrachtung sehr lehrreich, besonders dort, wo wir dem Dichter nicht zu folgen vermögen.

Der alte Derffling
(S. 238).

Fontane betrachtete dieses Gedicht als das beste unter seinen Preussenliedern („Von Zwanzig bis Dreissig", II, 3, S. 21). Die Äusserung Lepels (Lepel, S. 28) vom 16. April 1847: „Ich habe nun Deine Gedichte im Tunnel gelesen. Ich fing mit dem Zieten an, weil Du darauf am meisten gibst", kann sich nur auf Zieten, Seydlitz und Schwerin beziehen, da der Derffling bereits am 25. Oktober 1846 vorgetragen wurde.

Nach einer allgemein gehaltenen Einleitungsstrophe geht der Dichter auf den Helden selbst ein. Er skizziert seinen Lebens-

lauf von der Jugend bis zum Tod. Gibt schon das dem Gedicht eine strenge Einheitlichkeit, so wird sie noch erhöht durch die Einzelheiten, die alle genau zueinander passen. Diese Einzelheiten sind charakteristisch für Derffling, und deshalb geben sie uns auch ein so lebendiges Bild von seiner Persönlichkeit. Fontane bringt alles Denken und Handeln des Feldmarschalls unter den Gesichtspunkt seines frühern Berufes. Wie hübsch sind z. B. die folgenden Verse! Derffling liegt krank im Schloss.

Er sprach: „Als alter Schneider
Weiss ich seit langer Zeit:
Man wechselt seine Kleider —
Auch hab' ich des nicht Leid.
Es fehlt der alten Hülle
In Breite schon und Läng',
Der Geist tritt in die Fülle,
Der Leib wird ihm zu eng."

Der alte Dessauer[1]
(S. 240).

Im ersten Vers wendet sich der Dichter nach der Art vieler Volkslieder an den Hörer, um unmittelbar darauf das Äussere des alten Dessauers zu beschreiben. Darauf folgt eine lose Aneinanderreihung von Charakterzügen, die nicht durch eine kurze Lebensbeschreibung zusammengehalten werden. In der letzten Strophe bezieht sich der Dichter auf die Gegenwart. Die Individualität des Helden tritt trotz hübscher Einzelheiten nicht stark hervor; er ist mehr typisch gezeichnet. Die Form des Gedichtes ist gut, der Stil fliessend.

Der alte Zieten
(S. 242)

wurde am 18. April 1847 zugleich mit „Seydlitz" und „Schwerin" im Tunnel vorgelesen.

[1] Vergl. Lepel, S. 31, 47.

Das Gedicht gliedert sich in drei Teile: Beschreibung des Helden durch einzelne Züge, Anekdote zur Charakterisierung, Schilderung des Todes des Helden. Hübsche Einzelheiten fehlen auch hier nicht, wie die Tapferkeit Zietens bei Torgau, die Vergleichung Zietens und des Königs mit Donner und Blitz und die Weiterführung dieses Bildes, die Beschreibung des Diners in Sanssouci, wobei der General einschläft, und die Vergleichung des Todes mit dem Helden selbst. Das alles bringt uns den alten Kämpfer nahe, mag nun die strenge Einheit des Ganzen auch fehlen. Eine wohltuende Wärme und Innigkeit durchzieht das Gedicht, und erfüllt uns mit stiller Freude über das Wesen des Husarengenerals Joachim Hans von Zieten.

Die Form ist gleich wie bei den andern Porträts. Die Syntax aber ist freier behandelt. Der Anfang des Gedichtes ist trefflich. Der Name des zu feiernden Helden wird wie im „Ribbeck" vorangestellt, unbekümmert um den Satzbau. Lepel hat dies beanstandet (Lepel, S. 42). Es ist gut, dass Fontane nicht darauf eingegangen ist. Gerade diese Unbekümmertheit steht dem Gedicht gut an. Sie passt zu dem alten Haudegen.

Herr Seydlitz auf dem Falben[1]
(S. 244).

Die Anekdote steht voran. Sie ist aus einem Guss und ist schneidig durchgeführt. Die Schilderung einzelner Taten und Charakterzüge des Helden und die Erwähnung seines Todes schliessen sich an. Im Einzelnen ist viel Charakteristisches zu finden. Viele kleine Züge geben ein anschauliches Bild von Seydlitz. Mit lachendem Gesicht mustert er seine Reiter, sodass sie wohl merken, dass der Tanz bald beginnen wird. Sein Äusseres ist genau beschrieben. Zu Gotha auf dem Schloss versteht er den Flaschen die Hälse so gut zu brechen wie dem Feind, und bei

[1] Vergl. Lepel, S. 29 ff, 39.

Zorndorf will er dem slawischen Gelichter die Gesichter menschlich zuhauen. Der Friede wird ihm schwer. Er jagt vom Morgen bis zum Abend, so dass ihm die Sorgen nicht nachzufolgen vermögen. Das Gedicht klingt frisch und kräftig wie die Reitertrompete. Es ist anschaulich und haftet leicht im Gedächtnis, weil eine lebendig geschilderte und für den Helden charakteristische Begebenheit im Mittelpunkt steht und den grössten Raum einnimmt.

Schwerin

(S. 249).

Lepel hat das Gedicht in seinen Briefen weitläufig kritisiert (Lepel, S. 25 ff).

Der Anfang lautete in der ersten Fassung (Lepel, S. 26):

Lass einen Kranz mich weben
In Deine Locken, weiss. —
Du Held in Tod und Leben.

Lepel bemerkt, nach diesem Anfang erwarte man ein förmliches Epos, erfahre aber nur den Tod des Helden.

„Ich sage nur, dass das folgende kein *Kranz* ist; denn da müssen sich Dinge, wie Blumen, aneinanderreihen, verschlingen und zu einem Ganzen abrunden. Hier ist aber höchstens *ein* Blatt von einem Kranz."

Fontane änderte dann die Stelle.

Das Gedicht zerfällt in eine Einleitung mit der Ankündigung des Lobliedes und eine Erzählung vom Heldentod Schwerins. Zum Anfang sagt das Tunnelprotokoll (Wegmann, S. 108):

„Minder gelungen [als Zieten und Seydlitz] war Schwerin. Schon, dass der Dichter statt schildernd in medias res zu treten, hymnusartig ankündigt, wen und was er besingen wolle, schien überflüssig und, wenngleich schön gesagt, doch ermattend."

(Vergl. dazu Lepel, S. 30.) Auch in der letzten Fassung ist der Anfang nicht poetisch.

Das Gedicht erzählt uns eigentlich nur vom Tode Schwerins, und das ist ein typischer Heldentod. Schwerin oder Winkelried, das macht keinen grossen Unterschied, was sicher ein Nachteil ist.

Wir können uns nicht für den Helden erwärmen, den wir nicht vor uns sehen. Und wie sollte dies möglich sein, wenn er aller individuellen Züge entbehrt? Das einzige, was wir von Schwerin erfahren, ist, dass er vom Pferde steigt, mit seiner Greisenhand die Fahne ergreift, an der Spitze der schwankenden Truppen auf den Feind stürmt und dabei von vier Kugeln getroffen niedersinkt. Ein Tunnelkritiker bemerkte (Lepel, S. 30): „Schwerin habe vor der Schlacht heftig mit dem König in Streit gelegen, ob sie den Feind hier angreifen wollten oder nicht. Endlich habe der General dem Eigensinn des Königs nachgegeben und sich geopfert," und verlangte nun richtig, dass diese Begebenheit im Gedicht verwendet würde. Eine solche Änderung wäre wirklich dem Ganzen zu gute gekommen. Der Tod Schwerins wäre dann nicht bloss ein Heldentod gewesen, sondern ein tragischer Tod.

Schlachtfeld- und Schlachtschilderung sind anschaulich herausgearbeitet. Einzelne Bilder entschädigen uns einigermassen für das, was dem Ganzen fehlt. Das Porträt fällt aber sicher gegen die andern bisher behandelten ab. Es vermag uns nicht zu ergreifen.

Keith

(S. 251)

wurde am 25. April 1847 im Tunnel vorgelesen (vergl. Lepel, S. 37 ff, S. 28). Das Gedicht ist einheitlich aufgebaut. Es beschreibt zuerst kurz die Heimat des Helden und verfolgt dann sein Leben von der Wiege bis zum Tod. Keine eingeschobenen Anekdoten stören den Aufbau, aber auch keine interessanten Züge bringen uns den Feldherrn näher. Alles ist typisch. Der Held könnte ebensogut anders heissen. Fontane geht von der Zufälligkeit aus, dass Keith ein Schotte ist, wodurch er aber eine Wirkung erzielt, die er kaum beabsichtigt hat. Das dem Derffling, Dessauer, Zieten, Seydlitz und Schwerin Gemeinsame des preussischen Feldherrn, das in ihrer echt deutschen Art begründet liegt, und uns

so sympathisch berührt, fällt hier weg und soll durch das Interessante ersetzt werden, durch das Exotische, das gerade hier nicht am Platz ist. Die Wirkung wäre aber gleichwohl da, wenn dieses Exotische charakteristisch wäre. Lepel kritisiert ganz richtig (S. 31 f):

„Du suchst das *Besondere* in seiner *Abstammung;* wenn sich diese aber in seinem Auftreten und Verhalten in unserer Armee nicht gerade als solche geltend gemacht hat, so ist sie gleichgültig und die Namen Bruce, Wallace, Tay usw. stehen ganz beziehungslos da und der Mann könnte ebenso gut ein Chinese sein."

Das Bild vom Schauspieler ist gut durchgeführt. Aber es passt hier nicht und nimmt zu viel Raum ein. Glücklicherweise ist wenigstens der Vers (Lepel, S. 32): „Als seist du Komödiant" ersetzt worden. Die gute Form, der flüssige Stil und treffliche Einzelheiten können uns nicht dafür entschädigen, dass das Ganze unanschaulich, handlungsarm ist und uns für den Helden gar nicht zu erwärmen vermag.

An den Märzminister Graf Schwerin-Putzar[1]

(S. 263)

entstand im Jahre 1849. Das Gedicht preist einen Zeitgenossen des Dichters. Aber auch hier knüpft Fontane an das Alte an, wodurch das Ganze in enge Beziehung zu den andern Porträten aus der preussischen Geschichte tritt. Schwerin - Putzar ist ein Held des Wortes, was dem Dichter Gelegenheit gibt, ihn in Gegensatz zu seinem Ahnherrn, dem vor Prag gefallenen General, zu stellen und dann das gemeinsame Treffliche an beiden zu rühmen. Graf Schwerin gehört noch zu den Alten, die sich vor keinem gebeugt haben; er spricht wie Zieten, der unbekümmert seine eigene Meinung vertrat. Und nun wird ein Beispiel angeführt, eine hübsche Anekdote von Zieten und Fritz, die in der Schlußstrophe wieder in Beziehung zur Gegenwart gebracht wird.

[1] Vergl. Lepel, S. 147, Fontane Briefe II, 1, S. 198.

Von der Person des eigentlichen Helden Schwerin-Putzar erfahren wir wenig. Sie tritt uns nicht individualisiert entgegen. Was uns im Gedächtnis haften bleibt, ist einzig die Erzählung von Zieten, und das ist sicher ein Mangel. Das Gedicht ist uneinheitlich. Eine Episode, die dem Übrigen nur als Folie dienen sollte, wird für den Leser oder Hörer zur Hauptsache. Man darf aber nicht vergessen, dass wir ein Gelegenheitsgedicht vor uns haben. Wertvolle Einzelheiten fehlen nicht, und von der Begeisterung des Dichters zeugt der frische, kräftige Klang dieser Verse.

Maria Stuarts Weihe

(S. 149)

rechne ich ebenfalls zu den historischen lyrischen Porträten. Die Anlage ist merkwürdig. Der Charakter Maria Stuarts wird uns nicht analytisch, sondern synthetisch geoffenbart. Der Stimmungsgehalt ist gross, einheitlich und gut festgehalten. Auf das Auffällige im Stil habe ich bereits früher hingewiesen.

Prinz Louis Ferdinand

(S. 257).

Am 23. Oktober 1857 schrieb Fontane:

„Die Götter begnaden einen wohl mal, auch mitten im Londoner Nebel, mit einem passabeln Einfall und einer mussevollen Stunde. Das bereits fertige Gedicht heisst „Prinz Louis Ferdinand“. Ob es was taugt, müssen andre beurteilen.“

Das Gedicht ist erst 1857 entstanden, reiht sich aber nach Form und Inhalt den andern Porträten aus der preussischen Geschichte an.

Die Anfangsstrophe schildert kurz, aber anschaulich das Äussere und den Charakter des Prinzen, der dann durch die folgende Episode, die den grössten Raum einnimmt, hell beleuchtet wird. Es ist eine Episode aus dem Leben des Helden, die nicht

um ihrer selbst willen da steht, sondern lediglich zur lebensvollen Charakterisierung dient. Wir sehen die ehrwürdigen Generalitäten, die dem König Vorstellungen über das Leben seines Sohnes machen, den König, der mit überlegenem Lächeln diese Vorstellungen anhört und zur Abhilfe Festungsgarnison verordnet, den Prinzen, der die Vorsicht seines Vorgesetzten zu nichte macht und heimlich von Magdeburg nach Berlin reitet, wo er in den Armen der Geliebten eine Stunde kurzen Glückes verbringt, um am andern Morgen gleichwohl wieder zum Rapport anzutreten. Die folgenden reflektierenden Verse leiten über zur Szene im Rudolstädter Schloss. Die Stimmung des Gedichtes schlägt um. Aus dem Scherz wird Ernst. Die dunkle Wolke eines drohenden Schicksals steht am Himmel. Das Lied des Prinzen drückt das aus. Es ist eine meisterhafte Strophe. Prinz Louis Ferdinand stirbt den Heldentod auf dem Schlachtfeld,

Und Preussen fiel — ihm nach.

Ein tiefer Bruch geht durch den Bau des Gedichtes, nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Stimmung. Aber der Grund zu diesem tiefen Bruch liegt nicht im Dichter, er liegt im Stoff, in der Person des Helden. Der leichte Lebenssinn des genial veranlagten Prinzen hat hier ebenso ausgezeichneten Ausdruck gefunden wie die Tiefe seines Gemütes und sein ritterliches Handeln. Während uns der erste Teil des Gedichtes durch die Schilderung des genialischen Treibens des Prinzen erfreut, ergreift uns der zweite Teil durch die Stärke der Empfindung. Das Ganze ist an schönen Einzelheiten reich. Mit Ausnahme der Geliebten des Prinzen sind die im Gedicht vorkommenden Personen anschaulich, wenn auch nur kurz charakterisiert und zwar durch ihre Handlung. Die Philister in Generalsuniformen, der weltweise König und der stramme Befehlshaber von Magdeburg sind nicht blosse Schatten, wenn sie auch nur Nebenrollen spielen. Sehr eindrucksvoll ist der Ritt des Prinzen geschildert. Rhythmus und zum Teil auch Stil beweisen, dass Fontane die altenglischen

Balladen studiert hat. In noch erhöhtem Masse zeigt sich das im Seydlitz-Porträt

Und Calcar, das ist Sporn
(S. 247).

Echt balladenmässig wirken die Hauptsätze von Verslänge. Der Rhythmus ist sehr wohlklingend.

Die Zufälligkeit, dass Seydlitz in Calcar geboren wurde, ist hier zu einem trefflichen Gedicht benutzt worden. Die strenge Einheit der Handlung fehlt. Verschiedene Züge und Begebenheiten reihen sich aneinander, aber alle charakteristisch, alle eindrucksvoll. Wie der kecke Reiter unter den Flügeln der Windmühle durchsaust und dabei einen Büschel Korn aus der Erde reisst, wie er von der Brücke in den Strom hinuntersprengt, dass die Wogen aufschäumen, und wie er mutig selbst dem Tod entgegen sieht, das sind Bilder, wie wir sie bis jetzt nicht zu oft gefunden haben. Besonders das letzte verdient, hervorgehoben zu werden. Der Dichter hatte hier nicht Gelegenheit, einen Heldentod auf der Walstatt besingen zu können. Umso bewundernswerter ist deshalb, wie er dennoch diesen Schluss dem Ganzen anzupassen verstand.

„Ich höre nun allerwegen
Eines stärkeren Reiters Horn,
Aber auch *ihm* entgegen —
Denn Calcar, das ist Sporn!“

Als Refrain zieht sich durch das Ganze das Wort: „Und Calcar, das ist Sporn“, und verbindet so verschiedene Handlungen zu einer Einheit. Das Gedicht ist aus einem Guss, mag die Einheit der Handlung auch fehlen. Die Einheit des Gedankens und der Stimmmung ist da, und das ist die Hauptsache. Kräftiges inneres Leben durchpulst diese Verse und vereinigt sich mit Stil, Rhythmus und Inhalt zu einem Kunstwerk ersten Ranges dieser Gattung.[1]

[1] Fontane schätzte das Gedicht ebenfalls hoch. Vergl. „Vor dem Sturm“, Ges. Romane, Bd. 8, S. 233 ff.

Jung-Bismarck
(S. 288)

ist auch zu den historischen lyrischen Porträten zu rechnen, steht doch sogar unter dem Titel: „In Begleitung eines Bildes, das ihn in seinem 19. Jahre darstellt". Doch ragt es keineswegs über gewöhnliche Gelegenheitsgedichte hinaus.

Jan Bart
(S. 221).

„Jan Bart" zeigt einen ähnlichen Aufbau, wie „Der alte Derffling". Der Dichter greift ein Stück aus dem Lebenslauf Barts heraus und enthüllt uns durch eine biographische Schilderung den Charakter des Helden. Unmittelbar mit der Handlung beginnt das Gedicht. Jan Bart will heiraten und wird abgewiesen. Er macht sich nicht viel daraus und nimmt Dienst in der französischen Marine. In einer knappen Strophe werden die verschiedenen Stufen seiner Beförderung bis zum Kapitän erwähnt. Im Krieg mit England erwirbt er sich ungeahnten Ruhm. Sein Verhalten bei seiner Ernennung zum Grossadmiral kennzeichnet ihn besser, als es eine direkte Schilderung seines Wesens vermocht hätte. Die beiden Schlußstrophen korrespondieren mit den beiden Anfangsstrophen, wie wir es schon häufig bei andern Gedichten beobachtet haben. Die Pointe am Schluss hat das Gedicht mit den Anekdotenballaden gemein. Die Form der Strophe ist gleich derjenigen im „Trauerspiel von Afghanistan" und im „6. November 1632". Auffällig ist die reichliche Verwendung des Dialektes, der zum Wesen des Ganzen sehr gut passt.[1]

Waldemar Atterdag
(S. 100)

ist das letzte lyrische Porträt. Es entstand im Jahre 1889. Es zeichnet den Charakter König Waldemars IV. (1340—1375) von

[1] Loser in der Form als Fontanes Gedicht ist Arthur Fitgers „Jan Bart" (in „Einsame Wege").

Dänemark. Der erste Abschnitt berichtet uns direkt den Hauptzug seines Wesens, die kluge Vorsicht, was in einer Reihe von Begebenheiten näher erläutert wird. Die innere Form des Gedichtes ist also genau die gleiche wie in „Und Calcar, das ist Sporn". Der Stil unterscheidet sich im Wesentlichen von dem der gleichzeitig entstandenen Balladen „Olaf Kragebeen" und „Swend Gabelbart" nicht.

* * *

Das historische lyrische Porträt schildert den Charakter einer historischen Persönlichkeit. Die Mittel zu diesem Zwecke sind verschieden. Zur einfachen Aufzählung individueller Charakterzüge (Dessauer) kann die chronologische biographische Darstellung treten (Derffling) oder eine Anekdote oder Begebenheit, in deren Mittelpunkt die darzustellende Person steht (Zieten). Das Seydlitz-Porträt „Und Calcar, das ist Sporn" besteht zur Hauptsache aus mehreren Anekdoten, die sich zu einem Gesamtbild vereinigen. Nicht die Begebenheit jedoch, sondern das Wesen der Person ist immer die Hauptsache. Das gemalte Porträt setzt sich auch aus verschiedenen Einzelheiten zusammen, die erst den Charakter der Person ergeben: dem Blick des Auges, dem Ausdruck der Stirn und des Mundes usw. Dass im lyrischen Porträt Begebenheiten verwendet werden, entspricht den Gesetzen der Poesie, die vorwiegend Handlungen statt Zustände braucht. Das Wesen des Porträts ist hier wie dort Enthüllung des Charakters eines Einzelnen. Nur die Darstellungsmittel sind verschieden.

Gleichsam als Rahmen finden wir beim lyrischen Porträt häufig eine Einleitungsstrophe, zu der ein ebenfalls reflektierender Schluss hinzukommen kann.

Fontane ist nicht der Schöpfer des historischen lyrischen Porträts. Schon vor ihm hat August Kopisch vereinzelt diese Art der Ballade gepflegt und dabei den Stoff ebenfalls aus der

preussischen Geschichte genommen. Populär wurden aber erst Fontanes Preussenhelden. Eine direkte Beeinflussung Fontanes durch Kopisch ist nicht anzunehmen. Man darf höchstens an einen Anstoss denken. Fontane war seinen Helden innerlich selbst zu wesensverwandt, als dass es mehr gebraucht hätte.

Das mythologische Stimmungsbild.

Das Stimmungsbild behandelt nicht nur historische Personen und Ereignisse. Es kann seinen Stoff auch aus der Mythologie nehmen. Das mythologische Stimmungsbild ist bei Fontane nur durch ein Gedicht vertreten, den „Wettersee". Es wurde im Jahre 1845, kurz vor dem „Wenersee", gedichtet.

Der Wettersee
(S. 104).

Das Gedicht zerfällt in zwei Bilder, die durch die Örtlichkeit zusammengehalten werden. Das erste schildert den Wettersee bei Einbruch der Dunkelheit, da Neck und Nixe ihr Spiel treiben, das zweite um Mitternacht, wenn die Heidefrau auf ihrem zottigen Wolf daherreitet. Die Stimmung der beiden Bilder ist in sich abgeschlossen und gut ausgedrückt. Es sind wirklich Bilder, wenn sie auch in Handlung aufgelöst sind. Sie liessen sich fast restlos auf die Leinwand bringen.

Das geographische Stimmungsbild.

Als geographisches Stimmungsbild bezeichne ich ein Gedicht Fontanes, dem eine geographische Eigentümlichkeit einer Örtlichkeit zugrunde liegt:

Goodwin-Sand[1]
(S. 197).

Es schildert im Balladenstil die Gefahr der berüchtigten Sandbänke an der Ostküste von Kent.

Das moderne Stimmungsbild.

Modernen sozialen Stoffen geht Fontane in der Ballade merkwürdigerweise aus dem Wege. In der Ausgabe letzter Hand findet sich nur ein Gedicht, das einen solchen Stoff behandelt:

Und alles ohne Liebe
(S. 204).

Eine eigentliche Handlung besitzt das Gedicht nicht. Es ist eine blosse Schilderung unglücklicher Familienverhältnisse.

[1] Vergl. Shakespeares „Kaufmann von Venedig", Anfang des 3. Aktes.

III. Abschnitt

Der Epik näher liegende Arten der Ballade

Die Chronikballade

Bildet das Stimmungsbild den Übergang von der eigentlichen Ballade zur Lyrik, so steht die Chronikballade der Epik näher. Nur wenige Gedichte Fontanes gehören hierher.

Der Tag von Hemmingstedt[1]

(S. 209).

Im Jahre 1851 entstand „Der Tag von Hemmingstedt", ein Gedicht, an dem Fontane nach seinen eigenen Angaben (Briefe II, 1, S. 17, 37 f) mit grösstem Interesse und während längerer Zeit arbeitete.

Ein Stück Geschichte wird uns hier berichtet, der Freiheitskampf der Ditmarsen gegen König Johann von Dänemark im Jahre 1500.

In den vier ersten Strophen werden die Voraussetzungen zu den Feindseligkeiten gegeben, und das ganze übrige Gedicht, das eine ungewöhnliche Länge besitzt, erzählt von den Vorbereitungen zum Kampf und den Kampf selbst. Dass die Darstellung dabei vorwiegend episch sein muss, ist selbstverständlich. Das dramatische Element ist an einigen Stellen ebenfalls zu finden, während die Lyrik gänzlich zurücktritt. Die Hauptsache ist also Schlachtschilderung. Dabei wird oft bis in die kleinsten Einzelheiten hinein erzählt. Wir erfahren genau, wie der Junker Slenz aussieht, wie gross er ist, wie er den letzten Kampf kämpft, und wie weit ihm das tödliche Eisen zwischen die Rippen dringt. Wo wir

[1] Vergl. R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen (Leipzig 1865—69) II, 432 ff.

sprunghafte Übergänge erwarten könnten, finden wir genaue Angaben und Motivierung. Mit chronikartiger Umständlichkeit wird uns alles berichtet, wenn auch nicht alles genau historisch ist. Eine solche Darstellung ist durchaus episch, und wir müssten das Gedicht ein kleines Epos oder eine poetische Erzählung nennen, wenn nicht die dramatische Kraft und Lebendigkeit stellenweise den Balladencharakter verriete.

„Der Tag von Hemmingstedt" erinnert mich an die „Chevy-Chase", mit der er nicht nur die am Schluss angefügten genauen Angaben über die Zahl der Toten gemein hat.

Einen modernen Stoff behandelt

Der Tag von Düppel
(S. 267).

Die Darstellung zeigt wenig Neues. Schlachtschilderung bis ins Detail ist auch hier charakteristisch. Doch unterscheidet sich das Gedicht vom „Tag von Hemmingstedt" durch einen bemerkenswerten lyrischen Einschlag.

Eine Episode aus der Schlacht bei Königgrätz erzählt uns **„Die Gardemusik bei Chlum"**, die sich in der Hauptsache vom „Tag von Düppel" nur durch die Kürze unterscheidet.

Zu den Chronikballaden sind auch drei Übersetzungen Fontanes aus dem Niederdeutschen zu zählen: „Die Schlacht am Cremmer-Damm", „Der Quitzowen Fall und Untergang" und „Die Gans von Putlitz". Die Originale finden sich in Liliencrons Sammlung historischer Volkslieder. Fontane hält sich meist ziemlich eng daran. Neue Einblicke in seine Übersetzertätigkeit erlangen wir durch eine genaue Betrachtung der Gedichte nicht.

Aus dem Gesagten ergibt sich:

Bei der Chronikballade ist oft bis in kleinste Einzelheiten gehende Kampfschilderung die Hauptsache, also epische Handlung.

Noch in einer andern Art der Ballade spielt die Epik die Hauptrolle, in der Anekdotenballade.

Die Anekdotenballade.

Von der prosaischen Anekdote unterscheiden sich Fontanes Gedichte auf **„Alte Fritz-Grenadiere“** (S. 253) nur durch die gebundene Form. Der Aufbau ist derselbe. Die Pointe steht am Schluss und ist die Hauptsache. Am gelungensten sind die beiden kurzen Gedichte „Auf dem Marsch“ und „Bei Torgau“. Die dramatische Darstellung steht ihnen sehr gut an. Es sind kleine Balladen, während für „Erstes Bataillon Garde“ der Ausdruck gereimte Anekdote schon besser Anwendung fände.

Eine hübsche Anekdotenballade ist auch **„Seydlitz und der Bürgermeister von Ohlau“** (S. 246). Hier ist die Pointe kein Wortwitz, sondern eine Handlung. Der Schlussabschnitt des Gedichtes ist unorganisch und lässt vermuten, der Dichter habe sich das Ganze als historisches lyrisches Porträt gedacht.

Eine höher stehende Stufe der Anekdotenballade scheint mir **„Walter Scott in Westminster-Abtei“** (S. 184) darzustellen. Während die richtige Witzanekdote sich an unsern Verstand wendet, appelliert dieses Gedicht an unser Gefühl. Seine Wirkung ist denn auch tiefer.

Die gereimten Anekdoten von August Kopisch sind vor diesen Gedichten Fontanes entstanden. Sie sind ungemein flüssig in der Form, aber poetisch weniger wertvoll als die eben genannten Anekdotenballaden.

Anekdoten- und Chronikballade leiten von der Ballade im engern Sinn über zur poetischen Erzählung, also zur reinen Epik. Das Fragment „Lady Essex“ gehört hierher und das lange Gedicht „Von der schönen Rosamunde“. Einen Romanzenzyklus nennt es Fontane. Ich betrachte es als ein kleines Epos in verschiedenen Gesängen und habe es deshalb nicht in den Kreis meiner Untersuchung zu ziehen.

Die Bedeutung Fontanes als Balladendichter.

Überblickt man Fontanes gesamte Balladendichtung, so fällt einem sofort der grosse Unterschied im Wert der verschiedenen Schöpfungen auf und zwar sowohl der Gruppen wie der einzelnen Gedichte. Unter den Stimmungsbildern finden sich einige Perlen feinster Poesie von dauerndem Wert. Die Balladen im engern Sinn jedoch stehen als Ganzes genommen poetisch höher als die andern Gruppen. Zwar bemerken wir auch hier Minderwertiges. Sondert man dies jedoch aus, so bleibt eine Fülle von Schönheit zurück.

Fontanes Begabung zeigt sich am deutlichsten in den eigentlichen Balladen. Sie ist im wesentlichen auf das Romantische gerichtet. Noch im Jahre 1891 schrieb er (Briefe II, 2, S. 262): „Das romantisch Phantastische hat mich von Jugend auf entzückt und bildet meine eigenste südfranzösische Natur." Auf diesem Gebiete hat er denn auch die grösste Zahl von Meisterstücken geschaffen. Nicht dass er hier neue Bahnen gegangen wäre. Er hat sich von andern anregen lassen, hat ausgebaut, was sie begonnen haben. Bürger, der junge Goethe, Strachwitz, das sind die grossen Vorläufer Fontanes. Wie sehr er Bürger und Strachwitz schätzte, hat er wiederholt ausgesprochen.[1] Aber den tiefsten Einfluss auf ihn übten doch unmittelbar die altenglischen und altschottischen Volksballaden aus. Hätte er nichts anderes gekannt als die Sammlungen von Percy und Scott, seine Meisterballaden wären wesentlich gleich geworden, wie sie geworden sind.

[1] Z. B. Briefe II, 2, S. 173.

Dass seine Schöpfungen nicht wirkungslos vorübergehen konnten, ist bei ihrem hohen Wert von vorneherein anzunehmen. Dahn, Liliencron, und von den Jüngsten Börries von Münchhausen, Lulu von Strauss und Torney und Agnes Miegel haben denn auch ähnliche Stoffe in ähnlichen Formen behandelt. So zieht sich die Reihe ununterbrochen von Bürger bis in unsre Gegenwart.

Aber Fontane blieb bei den alten Stoffen und Formen nicht stehen. Mehr und mehr näherte er sich der Gegenwart, der zeitgenössischen Geschichte und dem Alltagsleben. Wohl hatte bereits Bürger das Lied vom braven Mann gesungen, und andre waren gefolgt; aber das waren vereinzelte Versuche gewesen. Fontane erst eroberte der eigentlichen modernen Ballade den Boden. Auch hier fand er Nachfolger. Aber den grossen Meister der modernen Ballade, der dem Grund, den Fontane erkämpft hat, die goldenen Früchte abringt, erwarten wir noch.

So ist denn die Bedeutung Fontanes eine doppelte.

In der Behandlung alter Balladenstoffe ist er einer der grössten Vollender, in seinen modernen Balladen ein Bahnbrecher für Form und Inhalt.

Verlag von J. C. B. MOHR (Paul Siebeck) in Tübingen.

Sprache und Dichtung.

Forschungen zur Linguistik und Literaturwissenschaft.

Herausgegeben von

Dr. **Harry Maync** und Dr. **S. Singer**
ord. Prof. an der Universität Bern. ord. Prof. an der Universität Bern

Heft 1: **Die Altdeutschen Fragmente von König Tirol und Fridebrant.** Eine Untersuchung von Dr. phil. *Harry Maync*, o. ö. Professor der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Bern. Mit 4 Faksimiletafeln. 8°. 1910. Preis M. 4.—.

Heft 2: **Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos und die Entstehung des neueren Romans.** Zwei akademische Vorträge von *S. Singer*. 8°. 1910. Preis M. 1.80.

Heft 3: **Giosuè Carducci und die deutsche Literatur.** Von *Margherita Azzolini* aus Verona. 8°. 1910. Preis M. 3.—.

Heft 4: **The Source of Wolfram's Willehalm.** By *Susan Almira Bacon*, associate Professor of french in Mount Holyoke College South Hadley, Massachusetts, U. S. A. With one Plate. 8°. 1910. Preis M. 6.—.

Heft 5: **Zu Notkers Anlautsgesetz.** Von Dr. *Israel Weinberg*, Jerusalem. 8°. 1911. Preis M. 2.—.

Heft 6: **Heinrichs von Neustadt Apollonius von Tyrland und seine Quellen.** Ein Beitrag zur mittelhochdeutschen und Byzantinischen Literaturgeschichte von *A. Bockhoff* und *S. Singer*. 8°. 1911. Preis M. 2.40.

Heft 7: **'Gottes Zukunft' von Heinrich von Neustadt.** Quellenforschungen von *Marta Marti*. 8°. 1911. M. 4.—.

Heft 8: **Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken.** Von *Otto Luterbacher*. 8°. 1911. M. 3.—.

Heft 9: **Studien zu Halms Erzählungen und ihrer Technik.** Von *Charlotte Reinecke*. 8°. 1912. M. 2.50.

Heft 10: **Die Visio Philiberti des Heinrich von Neustadt.** Von *Maria Geiger*. 8°. 1912. M. 5.—.

Heft 11: **Tiecks Einfluss auf Immermann,** besonders auf seine epische Produktion. Von *Oskar Wohnlich*. 8°. 1913. M. 3.—.

Heft 12 u. ff. erscheinen im Verlag von **A. FRANCKE** in **Bern.**

Untersuchungen zur Neueren Sprach- und Literatur-Geschichte.

Herausgegeben von

Prof. Dr. **Oskar F. Walzel.**

1. Heft: **Dr. Hans Blœsch,** Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich. 8°. 136 S. 1903. Fr. 3.—.
2. Heft: **Dr. Hermann Gschwind,** Die ethischen Neuerungen der Früh-Romantik. 8°. 135 S. 1903. Fr. 3.—.
3. Heft: **Prof. Dr. S. Singer,** Schweizer Märchen. Anfang eines Kommentars zu der veröffentlichten Schweizer Märchenliteratur. Mit einer Abbildung. 8°. 77 S. 1903. Fr. 1.50.
4. Heft: **Dr. Ludwig Hirzel,** Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern. 8°. (VIII, 92 S.) 1904. Fr. 1.80.
5. Heft: **Dr. Aug. Steiger,** Thomas Shadwells „Libertine". A Complementary Study to the Don Juan-literature. 8°. (VIII, 66 S.) 1904. Fr. 1.50.
6. Heft: **Dr. Wilhelm Ochsenbein,** Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluss auf den jungen Heine. 8°. (X, 228 S.) 1905. Fr. 4.50.
7. Heft: **Dr. Karl Wenger,** Historische Romane deutscher Romantiker. 8°. (VII, 121 S.) Fr. 3.—.
8. **Dr. Otto Blaser,** Conrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen. 8°. (IX, 150 S.) 1905. Fr. 3.50.
9. Heft: **Dr. Rich. Sexau,** Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts. (Von Gryphius bis zum Sturm und Drang.) Ein Beitrag zur Literaturgeschichte. 8°. (XVI, 262 S.) 1906. Fr. 6.50.
10. Heft: **Prof. Dr. S. Singer,** Schweizer Märchen. Anfang eines Kommentars zu der veröffentlichten Schweizer Märchenliteratur. Erste Fortsetzung mit einer Abbildung. 8°. (VI, 166 S. und 1 Tafel.) 1906. Fr. 5.—.
11. Heft: **Dr. Gust. Keckeis,** Dramatische Probleme im Sturm und Drang. 8°. 134 S. 1907. Fr. 3.50.

Die Fortsetzung der Untersuchungen erscheint bei **H. Hæssel** in **Leipzig.**

Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte.

Herausgegeben von

Rich. Herbertz.

Heft 1: **Bernh. Ihringer,** Der Schuldbegriff bei den Mystikern der Reformationszeit. 8°. 67 S. 1912. Fr. 2.50.

Heft 2: **Carlo Sganzini,** Die Fortschritte der Völkerpsychologie von Lazarus bis Wundt. 8°. 248 S. 1913. Fr. 5.—.

Heft 3: **Paul Köhler,** Der Begriff der Repräsentation bei Leibniz. 8°. 162 S. 1913. Fr. 4.—.

Ferner ist in meinem Verlag erschienen:

Rich. Herbertz, Philosophie und Einzelwissenschaften. 8°. 36 S. 1913. Fr. 1.25.

Fontane, Theodor 167077
LG.
F679
.Yr
Author Rhyn, Hans (ed.)
Title Balladendichtung Fontanes.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU